Зограф

часопис
за средњовековну
уметност
10

Споменица Светозара Радојчића



Институт

за историју уметности

Београд
1979

Zographe

Revue d'art médiévale
No 10, 1979

Dédié à la mémoire
du professeur Svetozar Radojčić

Editeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Sommaire

Articles

7 — *Алиса В. Банк*, Об одном неизвестном памятнике византийского чеканного искусства

11 — *John Beckwith*, Another Late Sixth Century Byzantine Rock Crystal

13 — *André Grabar*, Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive

17 — *André Guilloui*, Rome, centre de transit des produits de luxe d'Orient au Haut Moyen Age

22 — *Semavi Eyice*, La basilique de Canbazlı en Cilicie

30 — *М. В. Малевская и П. А. Раппопорт*, Церковь Михаила в Переяславле

40 — *Cyril Mango*, On the History of the *Templon* and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople

44 — *Dimitrios I. Pallas*, Le Ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique. Essai d'interprétation

59 — *Nicole Thierry*, La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne

71 — *Tania Velmans*, L'église de Khé, en Géorgie

83 — *Christopher Walter*, Marriage Crowns in Byzantine Iconography

92 — *André Xyngopoulos*, Fortitudo



Ce numéro du »Zographe« avait été conçu comme numéro honorifique. Il devait célébrer, par les contributions de ses amis de l'Etranger, de ses collègues et de ses autres admirateurs, l'anniversaire de 70 années de vie et de travail fructueux de l'académicien Svetozar Radojčić (né le 27 mai 1909). Or, pendant les préparatifs mêmes à l'édition de ce numéro, Svetozar Radojčić mourut (le 20 octobre 1978). L'activité joyeuse de la rédaction du Zographe et des autres collaborateurs à ce numéro se changea en peine et tristesse. Le numéro devint commémoratif.

Dès l'issue de son premier numéro, le »Zographe« compta S. Radojčić parmi ses collaborateurs fidèles qui lui accordaient leurs sympathies évidentes. Cela fut, pour le »Zographe« pendant tout le temps de sa publication, un soutien précieux, étant donné que S. Radojčić se trouvait pendant de longues années à la tête des historiens de l'art serbes.

Il fut l'un des fondateurs de l'école belgradoise de l'histoire de l'art. Par son travail pédagogique à la Faculté de Philosophie de Belgrade (de 1945 à 1977) il en érigea les fondements (à cette époque de six cents historiens de l'art furent formés et acquirent leur diplôme à sa chaire). Par ses ouvrages et ses études qui servirent de modèles à ses successeurs, il influa sur leurs conceptions et méthodes.

Son travail scientifique était concentré sur l'art byzantin et serbe du Moyen-Age, mais il donna aussi de nombreuses preuves de son intérêt pour l'art tardif de l'Antiquité et aussi pour l'art plus moderne. En partant toujours ad fontes, *se servant de la méthode iconologique, et ayant recours à sa grande éruditon dans les domaines de l'histoire et de la littérature, il terminait ses ouvrages par une analyse de style solidement fondée. C'est ainsi qu'il éclaira d'un jour tout à fait nouveau certaines oeuvres d'art, certains phénomènes artistiques, certains courants et même des époques entières.*

Quarante-cinq ans d'activité créatrice de S. Radojčić ont laissé une trace indélébile: l'image qu'on se faisait de l'art médiéval serbe a tout à fait changé et les notions sur l'art byzantin du XIII[e] *au XV*[e] *siècle se sont sensiblement enrichies. C'est surtout grâce à lui, et grace aussi aux autres chercheurs de sa génération, que Belgrade est devenu l'un des centres d'études de l'art médiéval de réputation européenne.*

VOJISLAV J. DJURIĆ

Об одном неизвестном памятнике византийского чеканного искуства

Алиса В. Банк

Благодаря любезности д-ра Н. Дюрра (Женева) мне удалось познакомиться с находящимся в его коллекции выдающимся произведением византийского чеканного искусства и получить от него разрешение на его публикацию.

Эта медная пластинка (размером 22,5 × 14,5 см.), со следами позолоты, с исполненными чеканом изображениями[1], происходит (как сообщил мне Н. Дюрр) из прославленного монастыря Дафни, близ Афин.

Центральное место на ней занимает четырехконечный орнаментированный крест, стоящий на Голгофе; у него расширяющиеся (вогнутые по краям) концы, имеющие на углах утолщения, так называемые ,,слезки" (рис. 1). На его перекрестии помещено оплечное изображение Богоматери. По сторонам от него внизу расположены фигуры бородатых святых в рост: левая сопровождается надписью: Ο ΑΓΙΟC ΜΑΘΕΑC, святой Матвей, она дана в полный фас, тогда как правая с едва наклонен ной головой, чуть обращена к центру; около нее надпись ΑΓΙΟC ΙΩ, св. Иоанн. Вверху по обе стороны от креста, в медальонах с зубчатым орнаментальным контуром, помещены оплечные изображения двух других евангелистов, обращенных в 3/4 к центру. Оба они, как и нижние, держат книги, украшенные углубленными точками; только первые держат их обеими руками, а вторые на фоне левого плеча. Около левого надпись: Ο Α(ΓΙΟC) ΜΑΡΚΟC, св. Марк; около правого частично стертая — ΛΟ(Υ)ΚΑC — св. Лука.

Рис. 1
Медная пластинка из монастыря Дафни



Поверхность креста заполнена орнаментацией в виде чередующихся кружков и квадратов, внутри которых заключены крестообразные фигуры. В промежутках между ними углубленные кружки—точки. Крест возвышается над Голгофой, переданной в виде небольшого холмика.

На нижнем крае сохранилась часть зубчатого орнамента, аналогичного тому, который окружает медальоны. Очевидно в свое время пластинка была окружена таким орнаментом со всех сторон.

Несмотря на дешевизну материала, публикуемый памятник несомненно относится к числу высоко-художественных образцов прикладного искусства. Тонкая пластическая передача лиц, особенно двух верхних евангелистов, их выразительность, строгая трактовка драпировок, не перегруженных складками, их соответствие положению фигур (свидетельствующая о сохранении представлений о строении человеческой фигуры), при общей плоскостности, без выделения опорной ноги, дают основания для предварительной датировки этого памятника первой половиной XI века.

До нас дошло крайне органиченное число медных или бронзовых икон, столь высокого художественного качества. Среди них — пластинка (фрагментированная) с погрудными изображениями Лукилиана и Кира, найденная в Херсонесе[2], повидимому относящаяся к более раннему времени, иконка с изображением архангела Михаила (того же происхождения)[3], известный триптих с изображением Богоматери с младенцем на троне и святыми Григорием и Иоанном Златоустом (Музей Виктории и Альберта, Лондон) позднекомниновского времени (XII в.)[4]; широко известна икона с изображением Богоматери с младенцем в рост, хранящаяся в том-же музее[5]. Сравнительно недавно вошли

[1] На пластинке множество круглых отверстий, очевидно от гвоздей. Имеется несколько повреждений по краям. Особенно пострадал левый нижний угол с утратой части фигуры, в меньшей степени, оба верхних. Местами, в частности по лицу правого святого, потерта поверхность.

[2] *Искусство Византии в собраниях СССР.* Каталог выставки. 2. Москва, 1977. № 561, стр. 91—92.

[3] Там-же. № 564, стр. 92—93.

[4] D. Talbot Rice. *The Art of Byzantium.* London, 1959, pl. 158, p. 327.

[5] D. Talbot Rice. *The Art of Byzantium*, pl. 158, p. 327.

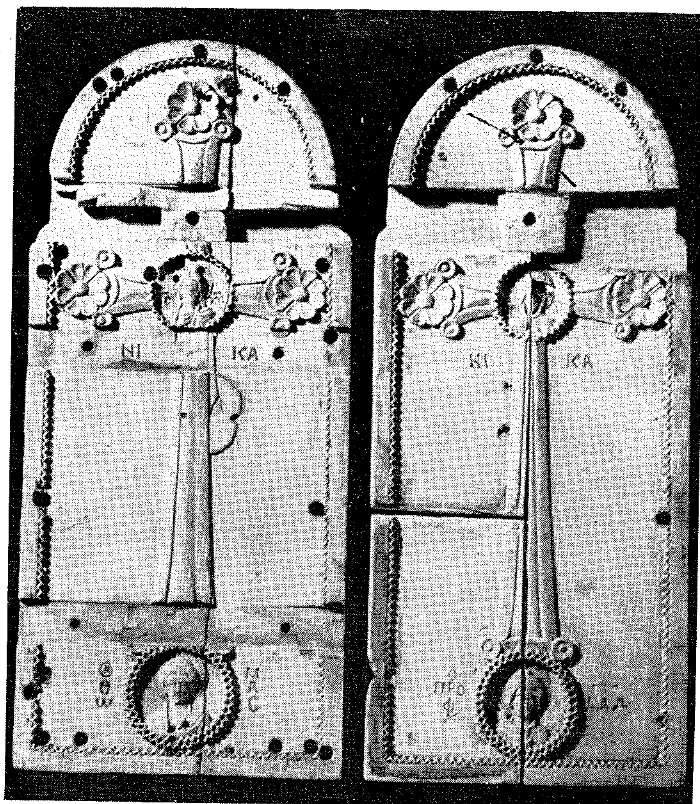


Рис. 2. Пластинки из слоновой кости из сокровища собора в Гальберштадте

в научный оборот замечательные находки бронзовых посеребренных иконок, найденных в сел. Раковац в Югославии[6], которые явно воспроизводят серебряные образцы.

Ни одно из этих произведений не представляет аналогии для публикуемого памятника. Большую близость он находит по ряду признаков (подобно триптиху Музея Виктории и Альберта) с резной костью.

Не подлежит сомнению, что дошедшая до нас пластинка является половиной предмета, на другой стороне которого очевидно помещалось на перекрестии изображение Христа, подобное тому, которое сохранилось на пластинке слоновой кости в Музее Готы, на которой имеется и крест тождественной нашей пластинке формы[7]. Сходно и оформление обратной стороны триптиха из слоновой кости в Британском музее[8], на котором медальоны имеют несколько более сложное, но принципиально близкое зубчатое обрамление. Эти медальоны имеются и на перекрестии крестов на триптихе, хранящемся в сокровищнице в Гальберштадте[9] (рис. 2), в более изысканной форме на пластинках реликвиария из Кортоны[10] и некоторых других изделиях из слоновой кости[11].

Важно отметить, что подобное оформление медальонов встречается и на серебряных изделиях X—XI вв., например на патене, связанной с именем Василия паракимомена[12], на окладе иконы Рождества Христова из собрания Марке де Васселo[13] и на некоторых других.

Если общая композиция и оформление медальонов имеют черты сходства с резьбой по слоновой кости и быть может в меньшей мере с серебряными изделиями второй половины X — начала XI вв., то заполнение поверхности креста несомненно воспроизводит именно серебряные образцы. В сущности уже на столь ранних памятниках, как сирийское блюдо с изображением „Поклонения кресту“ VI в.[14] можно видеть подобное украшение креста, повидимому воспроизводящее какие то реальные прототипы, находившиеся в Иерусалиме или Константинополе[15]. Однако, как нам приходилось уже указывать, в той форме, в какой она отражена на публикуемом памятнике, эта характерная орнаментация, претерпевшая известную эволюцию типична для серебряных изделий X—XII вв.[16] На Лимбургской ставротеке (рис. 3) (середины X в.)[17] она состоит из чередующихся квадратов и круглых медальонов, внутри которых крестообразно расположены четыре небольших кружка (жемчужины?); в промежутках между ними помещены такие-же две точки — кружка. На реликварии из Шемокмеди (рис. 4) (наиболее близкой аналогии для нашей пластинки)[18] эти точки соединены дужками и приобретают характер крестообразной фигуры, но сохраня-

---

[6] *Средњевековна умешносш у Србији,* Народни музеј. Београд. 1970, стр. 40—44, сл. II, 12, 16; Нађ, Ш. *Резулшаши исшраживања на градини у Раковцу.* 1963—1968. „Рад Војвођанских музеја“. № 20. Нови Сад, 1971.

[7] A. Goldschmidt und K. Weitzmann. *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen,* Bd. II. Berlin 1934. Abb. 36—37, Taf. XIV.

[8] *Ibidem.* Abb. 38, Taf. XV.

[9] *Ibidem.* Abb. 60. Taf. XXIV.

[10] *Ibidem.* Abb. 77, pl. XXX.

[11] *Ibidem,* Abb. №. 78°, Taf XXXI, №. 82, Taf. XXXIII.

[12] *Il tesoro di San Marco.* II. *Il tesoro e il museo.* (Opera diretta da H. Hahnloser). Firenze, 1971. cat. n° 66, tav. LVII, p. 71—72.

[13] A. Goldschmidt und K. Weitzmann. *Op. cit.* n° 197, Taf. LXV.

[14] A. Bank. *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviètique.* Leningrad, 1977. n° 78, p. 283.

[15] Д. В. Айналов. *Эллинистические основы византийского искусства.* СПб. 1900, стр. 197—200, 203—204, рис. 40.

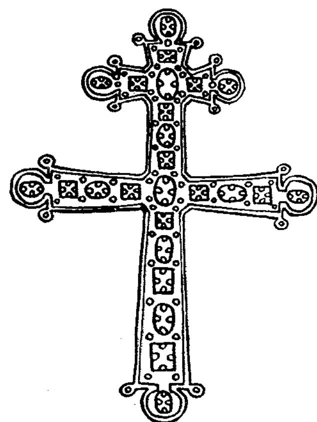
[16] А. В. Банк. *Прикладное искусство Византии IX—XII вв. Очерки.* Москва 1978, стр. 29, 32, рис. 15.

[17] D. Talbot Rice, *The Art of Byzantium.* London, 1959‘ pl. 126, p. 219.

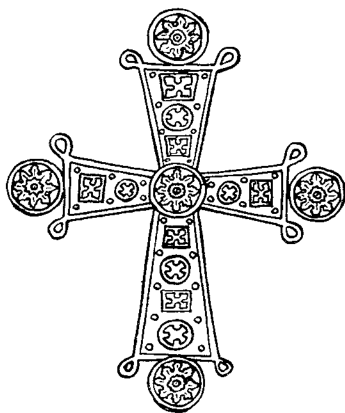
[18] A. Bank. *L'Art byzantin dans les musées de l'Union Soviètique.* Leningrad, 1977. n° 185, p. 306.

Рис 3. Схема — эволюция заполнения поверхности креста

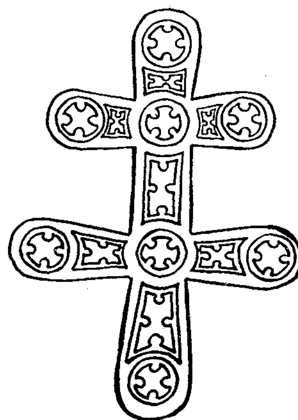
1



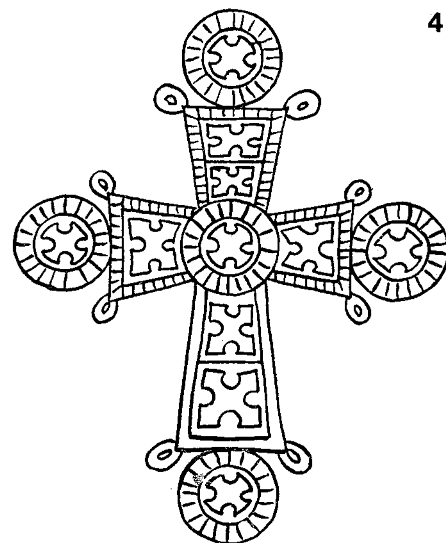
2



3



4



ются промежуточные точки, а на ставротеке Эрмитажа[19] (рис. 5) и тем более на реликварии из Монополи[20] вся композиция предельно схематизуется.

Исходя из намечейного ряда, публикуемая пластинка относится скорее всего к первой половине XI в.

Ни на костяных, ни на серебряных изделиях не приходилось наблюдать в рассматриваемый период подобное подножие — холмик для орнаментированного креста. Напротив того он изображался таким образом на памятниках раннехристианского периода (начиная с известной мозаики в церкви св. Пуденцианы в Риме[21], а также на некоторых доиконоборческих моливдовулах (напр. ГЭ. М.1310) и др. В иконоборческий период получает широкое распространение изображение четырехконечного креста на монетах и моливдовулах, стоящим на ступенях[22]. В отдельных случаях такой крест, порой процветщий, изображается на ставротеках[23], без орнаментации на изделиях из слоновой кости[24]. Четырехконечные кресты изображаются на некоторых миниатюрах (обычно западноевропейского происхождения) на подставках, иногда пирамидальной формы, объяснение которых дал в свое время П. Эндервуд.[25] Что касается холмика — Голгофы, в каком она изображена на публикуемой пластинке, то она встречается в отдельных иллюстрированных псалтирях, в качестве подножия для шестиконечного креста[26], не имеющего никакой орнаментации. Эти холмики на миниатюрах XI века близко напоминают наш памятник.

[19] А. В. Банк. *Византийские серебряные изделия IX—XII вв. в Собрании Эрмитажа.* „Византийский временник". XVI (1958) с. 234—241.

[20] W. F. Volbach. *La stauroteca di Monopoli.* Roma, 1969. tav. II, fig. 4.

[21] W. F. Volbach. *Früchristliche Kunst.* München, 1958, Taf. 130. S. 70.

[22] A. Grabar. *L'iconoclasme byzantin.* Dossier archéologique. Paris, 1957. p. 28—29 etc., fig. 2—8, 12—15, 17—19, 20—23, 26—27 etc.

[23] D. Talbot Rice. *The Art of Byzantium.* London, 1959, pl. 126.

[24] A. Goldschmidt und K. Weitzmann. *Die byzantinschen Elfenbeinskulpturen*, Bd. II, NN. 155, 182°, Taf. LXIII, etc.

[25] P. A. Underwood. *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels.* Dumbarton Oaks Papers. V. 1950. p. 97—103. fig. 58—63.

[26] G. Stuhlfauth. *A Greek Psalter with Byzantine Miniatures.* The Art Bulletin. vol. XV, 1933, p. 318, fig. 6; Sirarpie Der Nersessian. *A Psalter and New Testament.* Manuscript at the Dumbarton Oaks. DOP. 19, 1965, p. 156, fig. 1.

Рис. 4. Ставротека из Шемокмеди





Рис. 5. Обратная сторона ставротеки Эрмитажа

Общеизвестно, что именно такой холмик обычен для изображения Голгофы в сцене „Распятия" во всех видах искусства, начиная с мозаик и монументальной живописи. В резной кости ему порой придается орнаментальный облик[27].

Повидимому мастер, при создании рассматриваемой композиции пользовался различными образцами, что нашло свое отражение и в необычных типах евангелистов, особенно Марка и Луки. Отступление от канонических образов здесь настолько велико, что возникает сомнение, не спутаны ли надписи? Марк и Лука скорее напоминают обычные изображения Матвея и Иоанна. Однако и нижние фигуры также не походят на обычно молодого Луку и Марка средних лет[28]. В них скорее можно было бы видеть святителей (но не похожи одеяния), или апостолов.

Имеются отдельные исключения, преимущественно на памятниках восточного происхождения, когда и эти евангелисты, в нарушение традиции, изображаются старыми, похожими на Иоанна и Матвея. Можно предположить, что при создании публикуемой пластинки, мастер пользовался различными образцами, что нашло свое отражение и в необычных типах евангелистов, особенно Марка и Луки. Отступления от канонических образов здесь настолько велики, что возникает сомнение не спутаны ли обозначения имен? Марк и Лука скорее напоминают обычные изображения Матвея и Иоанна.

[27] A. Goldschmidt und K. Weitzmann. *Op. cit.* n° 162—165, 166—168 etc.

[28] A. M. Friend, *The Portraits of the Evangelists in Greek*

Однако и нижние фигуры также не походят на обычные изображения молодого Луки и Марка средних лет. В них скорее можно видеть святителей (от которых они однако отличаются одеяниями) или апостолов.

Лишь в редких случаях, преимущественно на ранних памятниках восточного происхождения эти евангелисты, в нарушение традиции, изображаются старыми, например на переплете коптского евангелия, датируемом VII в.[29] Ближе по времени (XI в.) триптих слоновой кости на котором имеется изображение евангелиста Луки[30], мало отличающееся по типу от Матвея. Можно отметить попутно, что на этом грубоватом памятнике сходно с нашим трактованы прически.

Тем не менее вопрос о том, почему чрезвычайно выразительные, тонко исполненные лица (особенно заключенные в медальоны), сопровождаются не соответствующими их типам, надписями, остается открытым. Очевидно следует предположить, что и в этом, как в необычности изображения четырехконечного геммированного креста, стоящим на Голгофе, проявилось использование мастером различных образцов, не всегда им осознанных.

Для композиции в целом, нам не удалось найти прямых аналогий: однако можно с достаточной уверенностью предположить, что для нее были использованы образцы резьбы по слоновой кости, причем отдельные элементы повидимому были взяты с различных экземпляров[31]. В миниатюрной живописи встречаются изображения фигуры в рост, по сторонам которой представлены погрудно, или оплечно, святые в медальонах[32], имеются листы, на которых совмещены все четыре евангелиста, иногда в сочетании с апостолами[33], но подобной композиции встретить не пришлось. Вместе с тем стилистические аналогии в достаточно большом числе встречаются скорее в живописи, чем в малых формах искусства.

На подавляющем большинстве дошедших до нас серебряных изделий XI—XII вв., за исключением деисусных композиций, святые изображаются в фас, равным образом в медальонах и в рост[34]. Ближе других детали оклада иконы-диптиха ,,Благовещенье" в Охриде, тонкую стилистическую характеристику которых дал С. Радойчич, обосновав свою датировку этого произведения XII в.[35] Их сближает характеристика лиц, постановка фигур. Некоторая удлиненность пропорций и намечающаяся дробность складок свидетельствуют о несколько более позднем времени изготовления охридского памятника, художественное превосходство которого над нашим не подлежит сомнению.

В своей небольшой работе, очень ценной для изучения художественного серебра, проф. С. Радойчич указывал на значение образцов из слоновой кости для серебряных изделий[36]. Они отчетливо ощущаются и на бронзовых иконах, где порой передается даже подражание структуре чужого материала[37]. Выше говорилось о роли костяных изделий для композиции и некоторых деталей нашего памятника. Что касается трактовки самих фигур, то в них сказывается скорее связь с миниатюрной живописью[38]. Большинство стилистических аналогичных памятников датируется временем не позже середины XI в.

Вопрос о месте изготовления публикуемой части оклада остается нерешенным. Одним из смущающих моментов (помимо странности типов евангелистов) являются и ошибки (?) в надписях, прежде всего в имени Матвея. Если иотацизм явление весьма распространенное и возможное в столице империи, если обозначение Иоанна не вполне ясно, то написание имени Μαϑέας заставляет предполагать либо неграмотность, либо какую то разновидность диалекта (может быть западного?). Единственное близкое обозначение этого имени Μαϑέος пришлось встретить в рукописи XII в., повидимому провинциального, однако не ясно какого именно происхождения[39].

Возвращаясь к факту происхождения публикуемого памятника из монастыря в Дафни, учитывая все данные в пользу его датировки первой половиной XI века, можно предположить, что оклад, частью которого является публикуемая пластинка, был изготовлен незадолго до убранства мозаиками храма Успения, имевшего место во второй половине XI века[40].

Трудно сопоставлять скромное произведение чеканного искусства с пользующимися мировой известностью монументальными мозаиками. Однако в сохранившихся изображениях пророков [41] есть общие черты с конечно более упрощенными ликами евангелистов в медальонах, данных в аналогичном повороте, со сходным выражением лиц; есть близость и в постановке фигур, — хотя их отличают иные пропорции, в общей характеристике драпировок, с фигурами, стоящими по сторонам креста. Не исключено, что этот оклад был посвящен в храм в момент его освящения. Однако необычные типы евангелистов, укороченные пропорции стоящих фигур, ошибки в надписях, заставляют предполагать, что публикуемый памятник был изготовлен в провинциальном центре (по столичным образцам), быть может на территории самой Греции.

---

29 Leroy, J. *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illuminés*. Paris, 1974. pl. 26, 1—2, p. 87—89; Friend, A. M. *Op. cit.* fig. 21—22, p. 126.

30 Goldschmidt, A. und Weitzmann, K. *Op. cit.* n° 116, Taf. XLIII, S. 58—59.

31 Cp. Goldschmidt. A. und Weitzmann, K. *Op. cit.* n° 36, 38, 77, Taf. XIV, XV, XXX, S. 5, 36, 48—49.

32 Friend, A. M. *The Potraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts.* Art Studies, V. 1927, p. 333, fig. 84.

33 (Ross, Marvin C.). *Early Christian and Byzantine Art.* An Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art. Baltimore, 1947, p. 139, n° 706, pl. XCVII.

34 Банк. А. В. *Прикладное искусство Византии.* рис. 18—21, 23, 25—28 и д.

35 Кондаков, Н. П. *Македония, Археологическое путешествие.* СПб. 1909, с. 269—270, таб. XI—XII, рис. 180—183. Radojčić, Sv. *Zur Geschichte des silbergetriebenen Rechefs in der byzantinischen Kunst.* ,,Tortulae". Studien zu altchristilichen und byzantischen Monumente. Römische Quartalschrift. 30 Supplementheft. Rom, Freiburg, Trier, 1968, S. 233—236.

36 Radojčić, Sv., *Op. cit.* 230—232.

37 Talbot Rice, D., *Op. cit.* pl. 158.

38 Pelekanidis, St., Christou, P. C., Tsioumis, Ch., Kadas, S. N. *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts.* vol. 2, Athens, 1975. ill. 168—171.

39 *Venezia e Bisanzio.* Catalogo. 1974, №. 48.

40 Lazarev. V. *Storia della pitura bizantina*, Torino, 1967, p. 194, 196.

41 *Ibidem.* fig. 276.

Another Late Sixth Century Byzantine Rock Crystal

John Beckwith

In the course of the last few years a number of early Byzantine rock crystals carved in reverse intaglio have come to light: some from a collection formed in the second half of the nineteenth century by Count Louis de Clercq (d. 1901) which passed to his nephew Count Henri de Boisgelin and later in large part to the Louvre, others are believed to have come from a hoard in Syria or Asia Minor — dealers are apt to be rather vague about this. Many are set in quite elaborate gold mounts with chains which may or may not be of the same date. All are carved with interesting iconographical subjects, though not always in an identical style.

The rock crystal in the possession of Dr. Norman Zaworski at present on loan to the Cleveland Museum of Art[1] is carved in reverse intaglio with a representation of the Harrowing of Hell (Figs. 1-3). On the left Christ, long-haired, bearded, with crossed nimbus, holding a long cross-staff, reaches his right hand to grasp that of Adam kneeling before him; Eve stands behind also reaching out her hand; behind her stand David and Solomon wearing the *stemma* and presumably Byzantine court costume. The crystal segments are bound by a gold collar decorated in open work with small roundels containing scrolled crosses similar to the mount which binds the rock crystal carved in reverse intaglio with a representation of a haloed emperor driving a *seiugis* in the Victoria and Albert Museum[2]. The complex is suspended from a ribbed loop on a chain of finely plaited gold wire with a hook and loop fastening secured also by a gold filigree and granulated pin.

If the dating is correct the crystal provides the earliest known representation of the Anastasis. Until now the earliest examples have been a scene on the inside of the cover of the Fieschi reliquary, now in the Metropolitan Museum, New York, dating about 700, and another on

---

[1] I should like to thank Dr Norman Zaworski for permission to publish the rock crystal, Mr Richard Camber formerly in the Department of Medieval and Late Antiquities, British Museum, for bringing it to my notice, and Mr William A. Wixom, Cleveland Museum of Art, for providing me with photographs and measurements which are H. 4 cm; W. 2.8 cm.

[2] cf. J. Beckwith, *A Byzantine Rock Crystal and a Little Gold*, Festschrift für Otto Demus zum 70. Geburtstag, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, XXI (Wien 1972), pp. 13 ff.

Fig. 1. *The Harrowing of Hell.* Rock crystal mounted in gold, with gold chain and fastenings. *(Property of Dr. Norman Zaworski. On loan to the Cleveland Museum of Art. Now on loan to the Victoria and Albert Museum).*

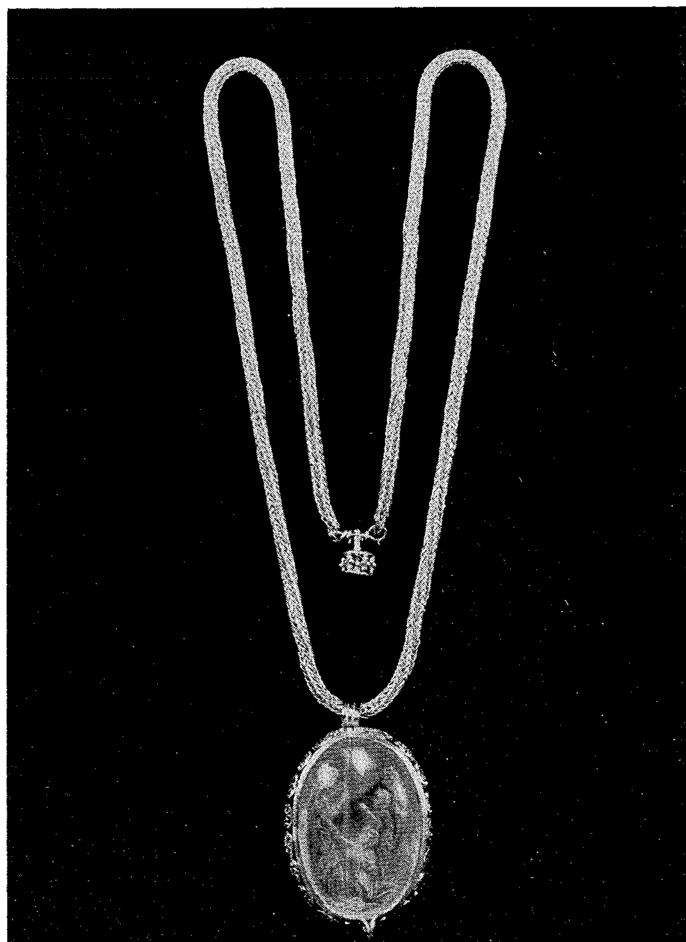


Fig. 2. *The Harrowing of Hell.* Rock crystal mounted in gold, with gold chain and fastenings, detail. *(Property of Dr. Norman Zaworski. On loan to the Cleveland Museum of Art. Now on loan to the Victoria and Albert Museum)*





Fig. 3. *The Harrowing of Hell.* Rock crystal mounted in gold, with gold chain and fastenings, detail. *(Property of Dr. Norman Zaworski. On loan to the Cleveland Museum of Art. Now on loan to the Victoria and Albert Museum).*

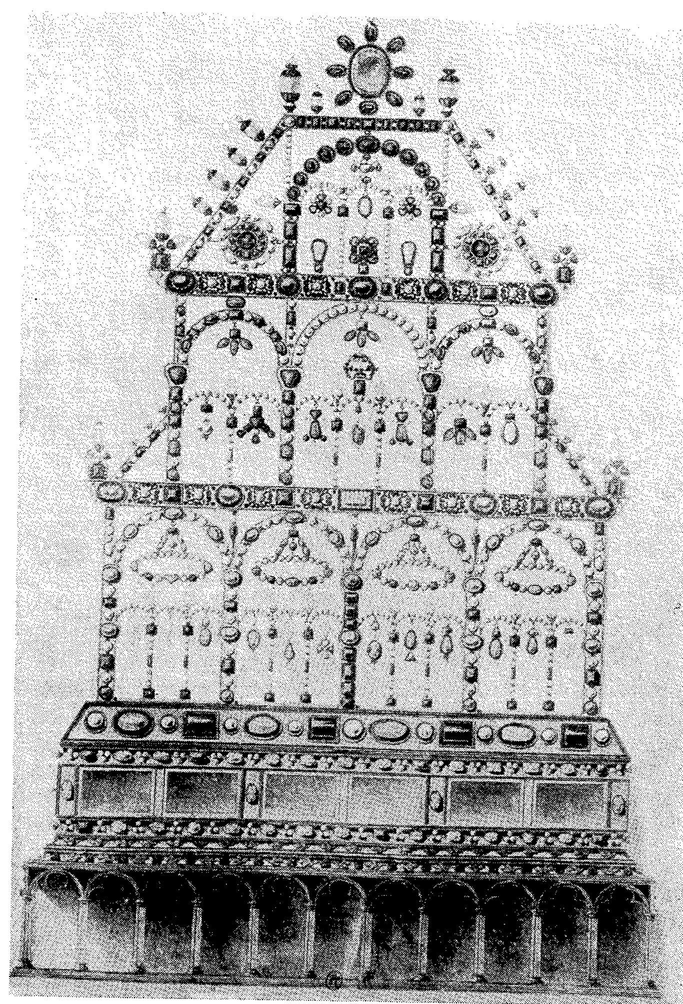


Fig. 4. *L'escrain dit de Charlemagne* after a drawing by Étienne-Éloi Labarre (1794). *Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Receuil Le 38c.*

the back of the silver reliquary cross in the Pieve di Santa Maria e San Giovanni at Vicopisano (Prov.Pisa), dating from the first half of the eighth century[3]. A representation of the Harrowing of Hell in the Oratory of the Forty Martyrs in Santa Maria Antiqua at Rome also dates from the early eighth century. The type of representation is usually designated Syro-Palestinian and, indeed, all the early Byzantine rock crystals so far known appear to have a Near Eastern provenance[4]. As the subject matter is either imperial[5] or christological[6] it has been suggested that they may have formed part of an elaborate reliquary like the »*escrain de Charlemagne*« given by Charles the Bald to the Abbey of Saint-Denis perhaps in 862 and destroyed in 1794 by the French revolutionaries. The inventory of 1739 says the escrain was all of gold, covered with pearls and precious stones; the drawing made by Étienne-Éloi Labarre in September 1794 before the destruction of the reliquary (Fig. 4) suggests that the model for this exquisite fantasy was in fact Byzantine.

---

[3] Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst, III, Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971, pp. 47 ff. and figs. 99 and 101. cf. also J. Villette, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècle*, Paris 1957; R. Lange, *Die Auferstehung*, Recklinghausen 1966.

[4] cf. Note 2 and J. Beckwith, *Some Early Byzantine Rock Crystals*, Studies in memory of David Talbot Rice (ed. Giles Robertson and George Henderson), Edinburgh University Press 1975, pp. 1 ff. where the suggestion about the *escrain de Charlemagne* is made at greater length and where I thank Mademoiselle Marie-Louise Concasty, Conservateur du Cabinet des Manuscrits, Bibliothèque Nationale, for her kindness in arranging for a photograph of the drawing by Labarre to be sent to me.

[5] Three representations of a haloed emperor driving a *seiugis* are known: — two in the Victoria and Albert Museum and one in the Dumbarton Oaks Collection, Washington, D.C.

[6] To those listed in my previous articles should be added a Christ healing the Haemorrhoissa, cf. J. Beckwith, *A Late Sixth Century Byzantine Rock Crystal*, Essays in honour of the Rev. Gervase Mathew, O. P., Eastern Churches Review, IV, No. 2, Autumn 1972, pp. 147—148.

Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive

André Grabar

En dédiant cet article à la mémoire de Svetozar Radojčić, qui vient de nous quitter, j'y traite d'un sujet qui aurait des chances de l'intéresser. Car lui-même, dans une étude récente (1972)[1], avait touché à un problème apparenté à celui qui nous occupera sur les pages qui suvient, et parce que, d'une manière générale, il a été toujours sensible aux questions que posent les rapports entre les images et leurs sources écrites, qui en dévoilent le sens plus profond.

La peinture de tradition byzantine a la réputation d'être grave et sérieuse, et peu accessible aux sujets qui ne seraient pas directement inspirés par l'Ecriture et la Liturgie. Mais cette façon de voir, qui n'est pas erronée pour l'essentiel, ne saurait être appliquée à l'ensemble de l'oeuvre byzantine et devrait l'être toujours d'une façon nuancée. C'est ainsi que, à la fin du moyen âge surtout, la rigueur de la sévérité n'est plus appliquée à toutes les images, et qu'on voit en apparaître d'autres, bien plus sensibles aux valeurs affectives et à la vie ambiante.

Le sujet du présent article concerne l'un de ces aspects nouveaux de l'art byzantin tardif. Qui aurait pensé que c'est au sein de la peinture byzantine que surgiront les plus anciens portraits de poètes médiévaux et des illustrations de leurs poèmes? Or, c'est ce qui s'est produit, entre le XIIe et le XIVe siècle, et ce qui y fut maintenu après la chute de l'Empire. Certes, les poètes en question consacraient leurs hymnes et leurs homélies à des sujets religieux; ces pièces poétiques furent popularisées par des offices de l'Eglise; et leurs portraits et les illustrations de leurs écrits furent introduits dans un système de figurations appliqué aux églises et aux icones. Mais il n'en reste pas moins que l'art byzantin a bel et bien honoré par toutes ces images l'oeuvre de poètes, — démarche qui aurait pu paraître inattendue, mais qu'il convient de joindre aux autres manifestations de l'humanisme byzantin reflété par l'art des derniers siècles du moyen âge.

Dès avant cette époque, déjà, l'Eglise grecque avait canonisé quelques-uns de ces hymnographes qui devaient leur »sainteté« à leur oeuvre de poètes (successeurs du roi David, auteur de psaumes) et on les figura en peinture, à ce titre, c'est-à-dire parmi les saints à côté des évêques, des moines, des martyrs, des soldats auxquels était reconnue la qualité de saints ou de bienheureux. Des saints poètes apparaissent ainsi, dans les illustrations des Calendriers liturgiques de diverses séries, et en dehors de ces calendriers, parmi les images isolées de saints, qu'on fixait soit au bas des murs, soit aux arcs et voûtes des églises[2]. Nous ne nous occuperons pas de ces portraits de saints poètes placés en-dehors des »ensembles iconographiques« dont tous les éléments se rattachent les uns aux autres, en nous concentrant sur les images des poètes chargés d'une fonction déterminée dans le cadre de ces »ensembles«.

Il existe deux groupements d'images iconographiques qui rentrent dans cette catégorie et qui font appel aux portraits des poètes. L'un de ces groupements, d'une portée plus restreinte, apparaît au XIIe siècle, l'autre, plus ample et plus ambitieux, ne nous est connu qu'à partir du XIVe siècle. Nous allons les examiner dans l'ordre chronologique de leur première apparition, qui est aussi l'ordre qui va du plus simple et du plus particulier, au plus général et plus complexe.

C'est dans une chapelle funéraire monastique du XIIe siècle, à Bačkovo, en Bulgarie du Sud,[3] qu'on voit apparaître pour la première fois, le groupement de la *première série* qui nous met en présence de la scène de la Dormition de la Vierge flanquée des portraits de deux hymnographes-sermonnaires, Jean Damascène et Cosmas de Maïouma. On retrouve la même formule en triptyque, dans plusieurs églises du XIIIe (Boïana, en Bulgarie, 1259)[4] et du XIVe siècle (Berendé en Bulgarie[5] et un peu avant, aux Saints-Apôtres à Thessalonique[6]), à Verria[7a] et dans les églises du roi Milutin[7b]. Il y a longtemps[8] que cette formule en triptyque, qui intégrait les poètes dans l'iconographie d'une des plus grandes fêtes de l'année liturgique, avait été relevée et expliquée: les deux hymnographes encadraient la scène de la Dormition de la Vierge, pour rappeler que Jean Damascène avait consacré à cet événement une homélie, et qu'un passage d'une oeuvre poétique de Cosmas de Maïou-

---

[1] S. Radojčić, *Die Reden des Iohannes Damaskenos und die Koimesis—Fresken in den Kirchen des Königs Milutin*, dans Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 22, 1973, p. 301—312.

[2] Voici quelques exemples tardifs de ces images isolées des hymnographes et sermonnaires; G. Millet, *Monuments de l'Athos, Les peintures*, Paris, 1927, pl. 41,2, 133,2 176,2, 183,1 et 2, 226, 1 et 2, 263, 1. I. D. Ştefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*, I et II, Paris, 1928, 1929, cite des images des hymnographes parmi les saints figurés sur les murs des églises de ces provinces roumaines. Voir Index.

[3] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 79—80, pl. IV. E. Bakalova, *Bačkovskata Kostnica*, Sofia, 1977, p. 81—88, fig. 61—64.

[4] Grabar, *L'église de Boïana*, Sofia, 1924, p. 47—48, fig. 4 et pl. XXIX, 2 (dans la deuxième édition, Sofia, 1977, p. 53—54, fig. 4, les figures des hymnographes ne sont pas reproduites). Grabar, *La peinture religieuse*, p. 146, pl. XXXVIII,b (l'un des hymnographes).

[5] Grabar, *La peinture religieuse*, pl. XL, L, LVIII (Berendé et d'autres églises). E. Bakalova, *Stenopisite na crkvata pri selo Berendé*, Sofia, 1976, p. 38—42, 114, fig. 37 à 41.

[6] A. Xyngopoulos, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Salonique, 1953, p. 49—50, 321. Le même, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955, pl. 10.

[7a] Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910, fig. 385; 2ème édition, 1926, fig. 407.

[7b] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 132,1 133,2 163,1 183,1 193,2 226, 1 et 2, 261,1; Radojčić, *l.c., passim*. D. Panić et G. Babić, *Bogorodica Ljeviška* (à Prizren), Belgrade, 1975, p. 139, fig. 30 signale, sur le mur occidental de l'exonarthexe, une image du »Premier stichère du second canon de Jean Damascène sur la Dormition«.

[8] Grabar, *La peinture religieuse*, p. 79. L. Wratislaw-Mitrovic et N. Okunev, *La Dormition de la sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, dans Byzantinoslavica III, 1931, p. 134 et suiv. Radojčić, *l. c. passim* (1976); E. Bakalova, *Bačkovskata Kostnica*, p. 83—84. On y trouve, pour la première fois, la transcription complète des textes inscrits sur les rouleaux dépliés que tiennent les hymnographes, à Bačkovo. A propos de la formule iconographique qui rapproche une image du Nouveau Testament et un auteur qui en parle dans ses oeuvres, nombreux exemples de prophètes introduits dans des scènes évangéliques, à Pološko (Macédoine), XIVe siècle, dans G. Babić, dans Cahiers Archéologiques XXVII, 1978, p. 7 à 22.

ma était récité ou chanté, après le psaume 50[9], aux matines de la veille du 15 Août, fête de la Dormition.

Mais on n'a pas jusqu'ici mis l'accent sur l'originalité de la formule iconographique elle-même, qui faisait accompagner une scène de l'histoire sainte par des portraits de poètes qui l'avaient glorifiée par la suite. La formule était d'autant plus surprenante que dans aucune des églises citées, on ne voit — en pendant à cette présentation — d'autres scènes encadrées par des images des mêmes ou d'autres poètes ou d'autres écrivains ecclésiastiques — prendre la place de Jean Damascène et de Cosmas de Maïouma, aux côtés de la Dormition. Mais à voir les choses de plus près, on découvre la raison de la distinction établie par les auteurs de ces peintures; les autres scènes figurées sur les murs de ces églises appartiennent au cycle christologique, qu'on connaissait trop bien, pour éprouver le besoin de rappeler les évangélistes qui les avaient décrits, et les auteurs de tous les tropaires, stichères et kontakia qui les avaient chantés. Mais il n'est pas superflu de noter que la formule iconographique de la Dormition flanquée de deux hymnographes avait des antécédents, dans l'art byzantin du VIe siècle. Je pense aux célèbres illustrations des Evangiles sur parchemin pourpre, celui de Rossano[10] et celui de Sinope[11], où, cette fois, des scènes évangéliques sont encadrées par des portraits de prophètes qui en avaient prévu l'événement et qui, tout comme les poètes des images plus tardives de la Dormition, portent de grands rouleaux sur lesquels on lit un passage de la prophétie. Ce rapprochement a un double intérêt: il montre que les peintres des XIIe—XIVe siècle avaient eu recours à un type de composition ancienne quoique rare; et il nous aide à saisir le rôle attribué aux personnages qu'on place de part et d'autre de la Dormition: comme les prophètes des illustrations des Evangiles du VIe siècle, ces personnages sont appelés à témoigner, par leurs écrits, de la »crédibilité« sur le plan religieux de l'événement ci-contre; pour les scènes évangéliques, cette importance religieuse de l'événement figuré est affirmée par la prédication des prophètes; pour la Dormition de la Vierge (qui n'est pas décrite par les livres du Nouveau Testament canonique), ce sont les poètes qui en témoignent, par les chants inspirés qu'ils lui avaient consacrées et que la liturgie avait confirmés. Les poètes se trouvent ainsi chargés d'une fonction qui les égalait aux prophètes et aux évangélistes, et c'est ce qui nous donne la mesure du prestige dont ils jouissaient, à Byzance, au moyen âge.

La *seconde formule* iconographique, plus ample et plus ambitieuse, celle qu'on ne voit apparaître qu'au XIVe siècle, est une autre démonstration de ce prestige, et qui en témoigne avec un éclat particulier. Il s'agit d'ailleurs, peut-être, d'une étape plus avancée d'une même tendance de la mise en valuer du rôle des hymnographes, dans la vie religieuse de l'Eglise de Byzance, après l'Iconoclasme. Le recours à cette deuxième formule rend plus évidente aussi une particularité des images des poètes, dans les peintures byzantines plus ou moins tardives: leurs portraits se rattachent toujours à des images, ou mieux, à des cycles d'images de la Théotokos. Il s'agit manifestement d'un choix délibéré, quoique les poètes grecs, du VIe au IXe siècle, dont on tenait à montrer les portraits, n'avaient pas limité leur oeuvre aux sujets mariologiques et chantèrent tout aussi bien, sinon davantage, la gloire et l'oeuvre de Jésus Christ. Mais dans les cycles de peintures, on semble ignorer cette catégorie de leurs oeuvres, lorsqu'on en propose leurs portraits, pour les réserver aux seuls cycles de la Vierge. On les présente régulièrement en tant que héraults de la Mère de Dieu et de son rôle dans l'oeuvre du Salut.

Il en était d'ailleurs ainsi déjà pour les images de Jean Damascène et Cosmas de Maïouma que nous venons de voir et où il flanquaient la Dormition, qui est un événement tiré de l'histoire de Marie.

Mais voici quelques exemples, parmi les plus remarquables, de ma *seconde catégorie* des portraits des poètes byzantins rattachés à des »ensembles« ou groupements iconographiques.

A Kahrié Djami, Constantinople, dans la grande chapelle funéraire accolée à la nef de l'église du côté Sud, on a la surprise de trouver, dans les pendentifs d'une coupole, non pas les évangélistes qui, traditionnellement, occupent ces triangles sphériques, mais les portraits de quatre poètes-hymnographes byzantins, Jean Damascène, Cosmas de Maïouma, Joseph le Poète et Théophane[12]. Tous ces personnages ont vécu entre le VIIe et le IXe siècle, c'est-à-dire à une époque très antérieure à la date des peintures murales de Kahrié Djami, qui sont de la première moitié du XIVe siècle. Ce n'est donc pas en tant que contemporains de cette décoration où, pour la première fois, on les voit installés dans les pendentifs d'une coupole, qu'on les a intégrés dans la décoration murale d'une église, et que notamment on en a fait le choix de ces quatre poètes parmi bien d'autres, quelquefois très célèbres (ainsi Romain le Mélode y brille par son absence). Ce qui a guidé le choix des peintres c'est un trait que l'oeuvre des hymnographes représentés a en commun: tous ils ont été les chantres de la Mère de Dieu, les poètes de la glorification de la Vierge. A preuve: leurs portraits à Kahrié Djami se placent en tête d'un cycle de scènes bibliques qui symbolisaient et annonçaient typologiquement la vie et l'oeuvre de Marie pour le Salut universel[13]. Quant au choix du nombre de quatre de ces poètes, il a été déterminé par la volonté d'attribuer à ces portraits des emplacements centraux et avantageux, qui soulignent leur importance et, topographiquement, les situaient au milieu du cycle mariologique. C'est un dispositif semblable qu'on retrouve dans le narthex de plusieurs églises, en Moldavie, vers 1530 à Humor et à Moldovitsa, au début du XVIIe siècle, à Sučevitsa[14]. Dans la Lavra du Mont-Athos, la coupole du narthex de l'église dite la Portaitissa, reçoit des hymnographes sur deux des pendentifs de la coupole[15], et le *Manuel de la peinture* de Denys de Fourna (XVIIIe s.)[16] recommande aux artistes de figurer les quatre poètes dans les pendantifs de la coupole du narthex, et d'y déployer des scènes du cycle mariologique. A considérer l'ensemble de ces décorations d'églises, on constate que partout les quatre hymnographes font pendant aux évangélistes en occupant les emplacements habituellement réservés à ceux-ci, là où il s'agit d'un cycle mariologique. Et cela nous invite à conclure, en ce qui concerne la seconde des formules de groupements iconographiques dans l'art

9 Bakalova, *l.c.*, p. 84.

10 A. Muñoz, *Il codice de Rossano e il frammento Sinopense*, Rome, 1907.

11 A. Grabar, *Les peintures de l'Evangéliaire de Sinope*, Paris, 1938, pl. I à V.

12 S. Der Nersessian, *The Kariye Djami*, vol. 4 (Paul Underwood éditeur, Princeton, Bollingen Series LXX, 1968, p. 310, pl. 408, 436—438. Cf. Underwood, dans la même publication vol. I, p. 217.

13 Der Nersessian, *l.c.*, p. 310 et suiv. Underwood, *l.c.* p. 217—222 et nombreuses planches. Une fresque, détruite pendant la dernière guerre, à Volotovo près de Novgorod (XIVe s.) montrait la Vierge flanquée des figures de Jean Damascène et de Cosmas de Maïouma. Fait particulier, cette peinture se trouvait dans l'abside de la prothèse et était entourée de scènes du cycle mariologique. P. Alpatov, *Etudy po istorii russkogo iskusstva* I, cette peinture a été déjà signalée par E. Bakalova (d'après Alpatov).

14 Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris 1930, pl. XXVI, 2 (Humor), XXXVII (Moldovitsa), LXIII, 2 (Sučevitsa, voir aussi les ouvrages de I. D. Ştefănescu cités à la note suivante, mais où les monuments roumains sont présentés d'une façon moins claire.

15 Peintures de l'église de la Portaitissa, à la Lavra du Mont-Athos: Millet, *l.c.*, fig. 263, 1 et 2. Ştefănescu, *Contribution à l'étude des peintures murales valaques*, Paris, 1928, signale un exemple des portraits des mélodes dans les pendentifs de l'église du XVIe siècle dite »de l'Hospice«, à Cozia, pl. V, 1.

16 Dyonisos de Fourna, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, édition de A. Papadopoulos-Kerameus, Saint-Pétersbourg, 1908, p. 220. A noter que le choix des hymnographes à représenter, dans les pendentifs, n'est pas le même partout. A côté de ceux de Kahrié Djami (v. *supra*), on y trouve aussi Athanase, Métrophore et les liturgistes, Jean Chrysostome et Basile de Césarée, ainsi que d'autres probablement.



Fig. 1
Lesnovo, St. Jean Chrysostome

monumental: cette formule cherche à établir le parallélisme que voici: les quatre évangélistes des pendentifs viennent en tête du cycle christologique de la nef, tandis que les quatre poètes en font autant, pour le cycle du narthex qui est dédié à la Vierge. Déjà, dans la formule en triptyque avec la Dormition, ces poètes (mais au nombre de deux) accompagnent une scène du culte marial. Ici, ils sont quatre, et cela est sûrement en rapport avec le pendant des quatre évangélistes, et convient à l'emplacement, dans les quatre pendentifs des églises à coupoles. La symétrie va plus loin: que ce soient des évangélistes ou des hymnographes, il s'agit d'auteurs, d'écrivains, et on les représente, dans les deux cas, à la tête de scènes narratives qui évoquent des sujets traités par ces auteurs.

D'ordinaire, lorsqu'on considère les images des évangélistes dans les pendentifs, on admet, avec raison, que ces emplacements invitaient le spectateur à y reconnaître le symbole du rayonnement universel des évangiles. Mais on devait observer parallèlement que ces portraits des évangélistes étaient comparables à leurs effigies présentées en frontispice de leurs oeuvres, dans les manuscrits: le portrait de l'auteur — à la façon antique — y vient en tête des illustrations de ces écrits qu'on trouvait dans le corps du volume[17]. Le pendant, dans l'art monumental, se présentait comme suit: les évangélistes, dans les pendentifs; et autour d'eux, plus bas, les scènes tirées de leurs récits. Quant au groupement où les évangélistes étaient remplacés par les hymnographes (qu'on fait asseoir devant leur pupitre, comme on le fait pour les évangélistes) et les scènes christologiques par des scènes mariologiques, il s'agit manifestement d'une réplique au profit du culte de la Vierge.

Et à ce sujet on pourrait en signaler une autre plus rare encore, où les évangélistes des pendentifs sont remplacés, non pas par des poètes de la Vierge, mais par des Docteurs de l'Eglise, tandis qu'autour se déroulent diverses figurations plus ou moins affectées par des activités des théologiens (cycles du narthex mais autres que ceux de la Vierge, calendriers, scènes hagiographiques). Lesnovo, en Macédoine yougoslave[18], offre un exemple de ce motif qui remonte au XIVe siècle, et la chapelle des Saints-Pierre-et-Paul, auprès du monastère de Vlatades à Thessalonique, une reprise postérieure[19]. La version de Lesnovo a, pour la présente étude, cet intérêt que les portraits des Théologiens à l'oeuvre y sont accompagnés d'une foule de fidèles qui boivent à la »source de sagesse« qui, sous forme d'un ruisseau, prend naissance au pied du pupitre des théologiens. Ce qui donne une expression iconographique à l'idée que nous supposons dans tous les groupements d'images monumentales que nous avons vues jusqu'ici, et où on trouve les évangélistes ou les hymnographes sur les pendentifs, et autour d'eux des images inspirées par leurs écrits, qu'elles soient christologiques ou mariologiques: partout ces images correspondent aux »eaux vives« qui découlent des écrits de ces deux catégories d'auteurs.

Il y aurait lieu de joindre à toutes ces peintures murales le témoignage fort intéressant d'une icone grecque de la fin du XIVe siècle de la collection Canellopoulos, à Athè-

17 Je ne renvoie pas à des exemples précis de Tétraévangiles et de Psautiers grecs, car il faudrait citer tous les codices qui présentent des portraits des évangélistes en tête des livres dont ils sont les auteurs, suivis des illustrations de leurs textes. Sur les origines antiques de l'emplacement du portrait de l'écrivain en frontispice du livre qu'on lui doit: A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*,

18 N. L. Okunev, dans *L'art byzantin chez les Slaves*, Mélanges Théodore Uspenskij I, Paris, 1930, p. 236, pl. XXXIII. Deux de ces Pères de l'Eglise accompagnés de la »source de vie« à laquelle s'adressent les foules, dans les absides latérales de Poganovo (1500). Grabar, *La peinture religieuse*, pl. LVII, LIX. V. aussi, T. Velmans, *L'iconographie de la »Fontaine de Vie« dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Age*, dans Synthronon (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques II, 1968) p. 119 et suiv., où elle cite et reproduit de nombreuses images des Pères de l'Eglise entourés des foules qui boivent à la »source de vie« qui sont leurs écrits, fig. 1 à 6.

19 Xyngopoulos, *Thessalonique* . . . , pl. 20,1. Sur l'iconographie de la »Fontaine de Vie« qui se rattache à ces portraits des Pères de l'Eglise: T. Velmans, article cité note précédente. Exemple en Valachie, Hurezi, peinture du XVIIe siècle: Ştefănescu, *Contribution . . . peintures murales valaques*, pl. VII, 1. En dernier lieu, G. Babić, dans Cahiers Archéologiques XXVII, p. 19—20 (église de Polośko, Macédoine, XIVe s.) ajoute de nouvelles références à des exemples de peintures où des prophètes et des mélodes sont intégrés dans les images évangé-

nes[20]. Cette peinture portative a pour objet principal une image de la Dormition, tandis que sur le cadre elle réunit quatre autres scènes de la »Vie« de la Vierge et quatre portraits d'hymnographes. Sur les cadres latéraux, ce sont Jean Damascène et Cosmas de Maïouma avec les rouleaux déployés de leurs écrits, comme sur les peintures murales que nous avons vues précédemment, de la catégorie des Dormitions flanquées des portraits des mêmes poètes. Mais au-dessus et au-dessous de la Dormition apparaissent, en buste, les deux autres hymnographes qui, avec les deux premiers appartiennent au groupe des quatre poètes des pendentifs du type de Kahrié Djami. Il s'agit manifestement d'une imitation de la formule créée pour la décoration monumentale du second type. A preuve, la présentation différente des deux hymnographes latéraux (debout) et des deux hymnographes du haut et du bas (en buste): contrairement à ce qu'on voit sur les voûtes des églises, le groupe des quatre poètes manque d'unité formelle. La présence d'un cycle mariologique, tout autre, semble confirmer cette dépendance vis à vis de l'art monumental. Il me semble instructif de relever une oeuvre iconographique de ce genre appliquée à une icone, qui a la valeur d'une preuve de l'interdépendance de la peinture monumentale et de la peinture de chevalet, à la fin du moyen âge, et, dans le cas présent, d'un témoignage sur la priorité de l'art monumental en cette matière.

Ce qui précède nous met en présence d'une espèce de »promotion« du thème des hymnographes, dans l'art tardif de Byzance. On en multiplie les portraits et leur réserve une fonction précise dans l'ensemble des figurations murales des églises. Mais l'essor de cet intérêt pour les poètes-hymnographes ne s'arrête pas à la multiplication de leurs portraits. Car, à la même époque, on entreprend également d'illustrer directement leurs oeuvres, et cela donne quelques-unes des images les plus nouvelles parmi celles qui marquent l'art byzantin des XIIIe—XIVe siècles. J'en rappellerai deux, particulièrement célèbres, et qu'il suffira de mentionner sans en parler plus longuement, vu les études récentes et approfondies auxquelles elles ont donné lieu: c'est l'illustration de l'Hymne Acathiste qui se présente en un cycle entier de 24 ou 25 images[21], (Markov Manastir en Macédoine, Cozia en Valachie, et manuscrits) et c'est l'illustration du Stychère (kontakion) de Noël[22]. Les premiers exemples de l'Acathiste apparaissent au XIVe siècle, ceux du Stychère de Noël, au XIIIe siècle (fresque) à Ohrid et à Žiča en Serbie, reliefs sur un arcosolium funéraire grec (au Musée byzantin d'Athènes). Mais ce qui est assez surprenant et attend une explication: ces illustrations de poèmes s'inspirent de chants religieux qui ont pour auteur un poète du VIe siècle, Romain le Mélode et non pas l'un des hymnographes plus tardifs qui constituent les groupes de deux ou de quatre portraits dont nous avons examiné les portraits jusqu'ici. Autrement dit, ces portraits de poètes et ces illustrations de poésies, qui semblent faire leur première apparition dans l'art à la même époque tardive, s'ils témoignent, les uns et les autres, d'une même »promotion« de ces sujets et d'un même essor de prestige des hymnographes chrétiens, mettent en cause des poètes distincts. Ce qui suppose évidemment que l'intérêt que l'art témoigne simultanément aux uns et aux autres, avait pour origine une activité religieuse au sein de laquelle l'oeuvre des poètes des kontakia et stichères du VIe siècle et des homélies et hymnes du haut moyen âge les présentait les unes à côté des autres, et cela ne pouvait être que la liturgie. C'est bien parmi les empreintes les plus frappantes de la liturgie sur l'art byzantin tardif qu'il convient de citer les images des poètes et des illustrations de certaines de leurs oeuvres qui nous ont occupés dans cet article (à la même époque, la liturgie est à l'origine de bien d'autres créations iconographiques byzantines intégrées dans la décoration des églises, qui sont restées en dehors de la présente recherche), et plus particulièrement le groupe des images consacrées à la célébration du sacrement de la communion, à la Liturgie céleste, à la Vision du patriarche Pierre d'Alexandrie, à l'Enfant Jésus qui veille en dormant, etc.).

On se demande naturellement pourquoi l'influence de la liturgie sur l'art de cette époque s'est-elle attachée au thème des poètes et de leurs oeuvres, et l'histoire de la liturgie byzantine nous en fournit les éléments d'une réponse.

En effet, il suffit de feuilleter dans une édition moderne, un Octoichos, un Ménée ou un Triodion, par exemple, pour constater la place énorme qui y est réservée, dans la célébration de tous les offices, à la récitation ou au chant d'un grand nombre de psaumes, de quelques odes bibliques et de kontakia, stichères, tropaires, canons composés par des hymnographes grecs et syriens. Ces derniers y sont nommément cités parfois, et leurs oeuvres reproduites en entier ou en partie et souvent combinées avec des versets de psaumes. Cette structure des offices s'est élaborée lentement, au cours des siècles, mais surtout à Constantinople, après la victoire sur l'Iconoclasme. C'est vers le XIIe siècle qu'elle a pris sa forme définitive qui, dans l'ensemble, reste encore en usage dans l'ensemble des Eglises orthodoxes, grecques et slaves. La part qui y revient à la récitation ou au chant des hymnes composés par des poètes est si considérable qu'un liturgiste moderne a pu parler d'un »envahissement« de la liturgie byzantine par ces chants[23]. Autrement dit, l'apparition en iconographie de portraits des hymnographes et de groupements entiers d'images monumentales auxquels ces portraits sont intégrés, ainsi que la présence d'illustrations de leurs oeuvres n'est qu'un pendant artistique au contenu de la liturgie byzantine. C'est d'ailleurs à l'époque même où cette liturgie s'était formée définitivement qu'on voit le programme iconographique des églises s'enrichir des images des hymnographes.

Un détail d'ordre pratique a pu, de son côté, contribuer aux innovations iconographiques de ce genre. Les études récentes des manuscrits liturgiques byzantins[24] ont fait observer que c'est vers le XIIIe siècle qu'on y prend le parti de reproduire, dans les usuels que suit le clergé officiant, tout ce qui allait être récité et chanté, au cours de chaque office: aussi bien les prières qui en formaient l'ossature que les nombreuses pièces poétiques qui l'accompagnaient. Tandis que, plus anciennement, ces chants étaient reproduits dans divers recueils spéciaux dits »génériques«, dont chacun était réservé à un genre poétique différent, ce qui obligeait l'officiant de manipuler à tour de rôle plusieurs manuscrits, les recueils liturgiques de la fin du moyen âge (et depuis) réunissaient, sur les mêmes pages d'un même livre tous les éléments de chaque office. Il ne s'agit, certes, que d'une innovation d'ordre pratique, mais qui, en facilitant la tache du clergé, le familiarisait nécessairement avec les pièces poétiques intégrées dans *l'ordo* de l'office, et ramenait constamment leur mémoire aux créateurs de ces hymnes.

---

20 L'icone de la collection Canellopoulos avait été exposée, en 1964, à la grande exposition d'Athènes placée sous la devise »Art byzantin — art européen«. A. Xyngopoulos en a donné une description et l'a fait reproduire, dans le grand Catalogue de cette exposition, sous le № 197, p. 253—254.

21 T. Velmans, *Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, dans Cahiers Archéologiques XXII, 1972, p. 131—165. G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia*, dans Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XIV—XV, Belgrade 1973, p. 173—189; V. D. Lichatchova, *The Illustration of the Greek Manuscript of the Acathistos Hymnos . . .*, dans *D.O.P.*, XXVI, 1972, p. 253—262.

22 Millet, *Iconographie de l'Evangile*, Paris 1916, p. 163—167. M. Kašanin, Đ. Bošković et P. Mijović, *Žiča*, Belgrade, 1969, p. 193 et suiv. G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* III, pl. 14. Velmans, article cité à la note précédente p. 132 et suiv., fig. 1, p. 151—153.

23 Un excellent résumé, très récent, de ces aspects de l'histoire des livres liturgiques, par Nicolas Egender et Christian Hannick, dans leurs Introductions, substantielles et très documentées à l'édition, par Chevetogne, en 1970, de l'ouvrage *Dimanche, offices selon les huit tons de l'Octoaechos*.

24 *Ibidem*, p. 40 et suiv. V. les commentaires du même auteur (Cf. Hannick), dans les Actes du Ier Congrès de Musicologie byzantine et orientale, qui s'était tenu à Grotta-Ferrata, en 1968.

Rome, centre transit des produits de luxe d'Orient au Haut Moyen Age

André Guillou

En juillet 591, le pape Grégoire I écrit à l'évêque de Messine Félix: »Comme nous n'aimons pas les *exenia* (sorte de supplément d'impôt), nous avons reçu avec action de grâce les *palmatianae* (vêtements?) que ta fraternité nous a envoyées, mais pour que tu n'en ressentes aucun frais nous les avons fait vendre un bon prix et nous t'avons adressé la somme scellée«. Qui ne s'est étonné à la lecture des chroniques romaines et, en particulier, des vies des papes du Haut Moyen Age, du nombre des objets de luxe, soieries, manuscrits ou icônes accumulés à l'époque par dons ou achats dans la capitale du duché byzantin de Rome, puis capitale de l'Etat pontifical? Ville-musée? C'est trop vite dit. J'ai réuni les principaux textes témoins et tenté d'identifier ces produits de luxe pour en connaître l'origine, puis en discerner la destinée et l'usage: exercice d'inventaire raisonné de philologue et d'historien de l'art qui ne paraît pas inutile pour l'histoire de Rome.

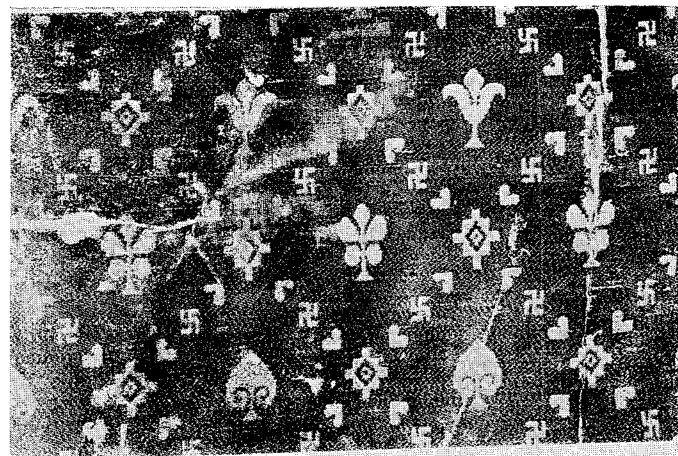


Fig. 1. Palmettes Antinoé, IVe—VIe siècle

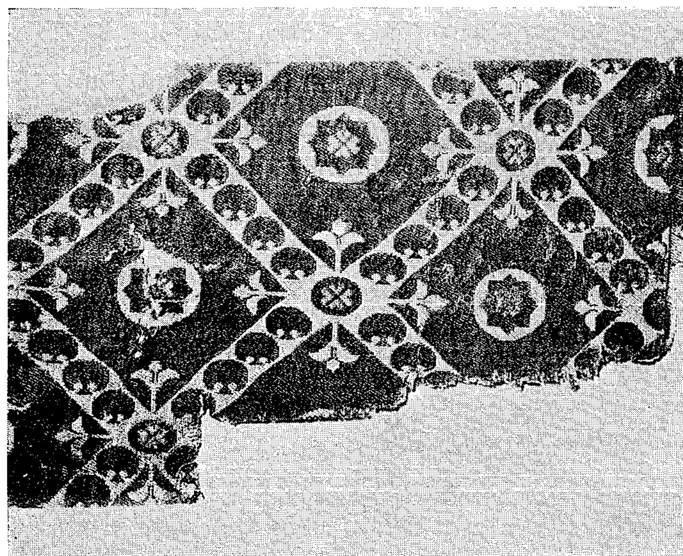


Fig. 2. Palmettes Antinoé, IVe—VIe siècle

LES TEXTES

Sous le pontificat d'Hormisdas (514—523) viennent *de Grecias* (de l'Orient grec), des manteaux de pourpre (*pallia olovera blattea*, du grec βλάττια) ornés de bandes tissées d'or venant d'une chlamyde impériale[1]. Quelques années plus tard Justinien offre à Jean II (533—535) 4 manteaux de pourpre (*olovera*) tissés d'or[2].

En 678, Benoît, fondateur du monastère de Wearmouth en Angleterre, se rend à Rome pour chercher tout ce qui manque à son couvent et qu'il n'a pas pu trouver en Gaule; il rentre ainsi l'année suivante avec »une quantité innombrable de livres de tout genre, des reliques des bienheureux apôtres et martyrs du Christ«, un maître de chant, un privilège du pape Agathon, qui garantit son monastère contre toute éviction et des icônes pour orner son église: une de la Vierge, celles des Apôtres pour l'iconostase, d'autres avec des scènes de l'Evangile pour la paroi sud, d'autres avec des visions de l'Apocalypse de Jean, pour la paroi nord[3]. Trois ans plus tard Benoît fonde au confluent du Don et de la Tyne Saint-Paul de Jarrow et se rend une nouvelle fois (la sixième) à Rome d'où il rapporte pour le nouveau couvent: des livres en grand nombre, des icônes de la Vierge, des scènes de l'Ancien Testament et les scènes correspondantes du Nouveau (v.g. Isaac portant le bois de son bûcher et le Christ portant sa Croix, le serpent exalté par Moïse dans le désert, et le Fils de Dieu exalté sur la Croix etc . . .); il rapporte aussi de Rome »deux manteaux de soie« (*oloserica*, du grec ὁλοσηρικά)[4].

Le dernier roi de Murcie, Aethilwald, au début du VIIIe siècle, dans un long et difficile poème hérissé de réminiscences classiques, raconte le voyage à Rome de trois pélerins, dont un moine qui mourra avant de regagner sa trop lointaine patrie. Je traduis: »Les deux hommes vivants, gratifiés du salaire de leurs mérites, tout verdoyants des étendues fleuries du Paradis, gagnent de leur course agile leur patrie autrefois méprisée . . . Voici qu'ils apportaient de nombreux livres élaborées en de nombreuses luttes avec diverses petites règles de mystique, pour lesquelles il est clair que l'Esprit Saint assistait l'auteur . . . Maintenant ils produisent des vêtements de voile qu'ils présentent en toute hâte comme d'admirables dons et qui évoquent d'extraordinaires tissages comme ceux-ci: suit une description de la vie du vers à soie des feuilles du mûrier, origine du fil de soie; »telle est l'origine des *syrica* (grec σηρικά, soieries) qu'ils apportaient pêlemêle et dont l'apparence resplendissait: la belle étendue pourpre d'un jardin avec de petites roses rouges, parmi lesquelles brillent de lys tracés au moyen d'une ligne couleur d'ivoire; ainsi, ainsi, vraiment remarquables que ce pourpre des soieries recouvert d'un blanc de neige et de jaune; et quels beaux ornements que ces manteaux amples ornés de

[1] *Liber Pontificalis*, éd. L. Duchesne, Paris, 1886, t. I, p. 271.

[2] *Ibidem*, p. 285.

[3] Bède, *Vita sanctorum abbatum monasterii in Uyramutha et Gyruum Benedicti, Ceolfredi, Eosternini, Sigfridi atque Huaetbereti ab ejusdem monasterii presbytero et monacho Baeda composita, éd. J.E. King, Baedae opera historica* (Loeb Classical Library), t. II, Londra, 1954, p. 405—406; on lira encore avec intérêt les notes de la vieille édition de C. Plummer, Oxford, 1896, t. II, p. 356 sq.

[4] *Ibidem*, p. 414.



Fig. 3. Annonciation, Orient, VIe siècle

fleurs vertes, mauves et bleues! Ils apportaient les très remarquables reliques de plusieurs saints très solennellement consacrées, qui exaucent d'un simple signe d'acquiescement les prières de fidèles. Ils ajoutent encore un tout petit et très beau cadeau: des icônes de la mère de Dieu en buste avec la tête ornée d'or rejetée en arrière par les lumières (entendons opposées aux ombres), qui la protègent«[5].

A la fin du même siècle ou au début du siècle suivant, le pape Léon III (795—816) donne à Saint-Pierre 30 grands voiles pourpres (*de blatin*), 47 petits de tissu mêlé de fils d'or *(de fundato)* ornés tout autour de pourpre *(blatin)* byzantine *(byzanteo)* et doublés de pourpre napolitaine[6]. Au début du IX[e] siècle Paschal I[er] (817—824) donne à Santa Maria Domnica »un très beau manteau de soie ornée de fils d'or doublé de soie *(stauraces)* avec un tour pourpre *(de blati)*, un autre manteau de pourpre byzantine avec une bande pourpre doré *(chrysoclavus)* orné du visage de la sainte mère de Dieu et des anges debout inclinés et d'un tour de soie ornée de fils d'or . . . , une couverture *(co-opertorium)* de soie *(de syrico)* rouge, 4 voiles de soie rouge pour les tours d'autel . . . , 3 voiles pourpres de Tyr *(tyrea)*«. Pour l'autel de Sainte-Praxède, il donne un manteau de pourpre byzantine, un autre pourpre *(alithinus*, grec. ἀληθινός) mêlé d'or, avec un tour de soie pourpre et un autre de couleur porphyre mêlé de fils d'or, un petit manteau de tissu pourpre de Tyr avec un tour de pourpre *(de blati)*, etc. Il donne à Sainte-Marie-Majeure pour mettre derrière le trône pontifical dans l'abside un magnifique *(pannum)* d'Alexandrie décoré[7].

Léon IV (847—855) donne à Saint-Pierre 7 voiles, ainsi décrits: deux en tissu mêlé de fils d'or, deux de soie ornés de fils d'or et doublés de soie et trois en drap d'Espagne *(de spanisco)*, . . . une tenture d'Alexandrie; à la basilique des Quatre-Saints-Couronnés 34 voiles de soie blanche, un manteau en soie (*olosirica*, grec. ὁλοσηρικά), 17 voiles de soie avec des roues . . .[8].

---

[5] Ed. *Mon. Germ. Hist.*, *Auct. Ant.*, t. 15, Berlin, 1919, p. 531—532, vers 107—176.

[6] *Liber Pontificalis*, éd. cit., t. II, p. 30.

[7] *Ibidem*, p. 55, 57, 58, 61.

[8] *Ibidem*, p. 107—108.

Enfin Stéphane V (885—891) fait don à la basilique constantinienne de 4 voiles de porte (*belothera*, grec. βηλόθυρα) en soie de pourpre byzantine autour du maître-autel, deux sont ornés d'aigles et deux de basilics; à Saint Pierre de 4 voiles de soie comme tours d'autel et à Sainte-Marie *ad Praesepe* de 4 voiles pour le tour du maître-autel, dont deux en soie ornés de Pégases, un troisième avec des paons, le quatrième de (lacune) d'Alexandrie, tous munis d'une bordure pourpre[9].

IDENTIFICATIONS

Un certain nombre de ces objets précieux sont connus par des exemplaires conservés. Je distinguerai les tissus et les icônes[10].

A. *Tissus*

1. Le jardin semé de roses rouges et de lys ivoire sur fond pourpre se retrouve dans des tissus de soie conservés au musée du Vatican, daté du VI[e]—VII[e] siècle. Ils sont d'origine byzantine[11] On peut l'identifier encore avec des tissus d'Antinoé décorés de palmettes dites sassanides conservés au musée de Berlin et datés du IV—VI[e] s.[12] (fig. 1, 2).

2. — Le vêtement de pourpre avec les visages de la Vierge et d'un ange incliné devait être décoré d'une scène esquissée de l'Annonciation comme celles que nous retrouvons sur les tissus coptes du musée de Victoria and Albert à Londres[13]. J'en ai retenu un romain d'origine orientale et datable du VI[e] s.[14] (fig. 3).

3. — Voiles de soie avec des roues. Les roues tangentes sont bien connues sur les tissus coptes ou syriens, où la plupart des sujets représentés sont enfermés dans des roues:

---

[9] *Ibidem*, p. 194—195.

[10] Je remercie ici très chaudement Mme Théanô Chatzidaki-Mpachara, mon ancienne élève qui a bien voulu effectuer la plupart de ces identifications.

[11] W. F. Volbach, *I tessuti del Museo Sacro Vaticano*, Cité du Vatican, 1942, № 101, planches XXV et XXVI (couleur).

[12] O. von Falke, *Kungstgeschichte der Seidenweberei*, 3[e] éd., Berlin, 1936, planches, fig. 9 et 11.

[13] A. F. Kendrick, *Catalogue of Textiles from burrying Grounds in Egypt*, t. 3, Londres, 1922, numéros 777 (VII[e]—VIII[e] s. — origine inconnue), pl. 18; 785 (V[e]—VI[e] s. — Achmin), pl. 19.

[14] W. F. Volbach, *I tessuti*, № 104, pl. XXXI.

Fig. 4. Coq nimbé, Sassanide (?) VI[e]—VII[e] siècle

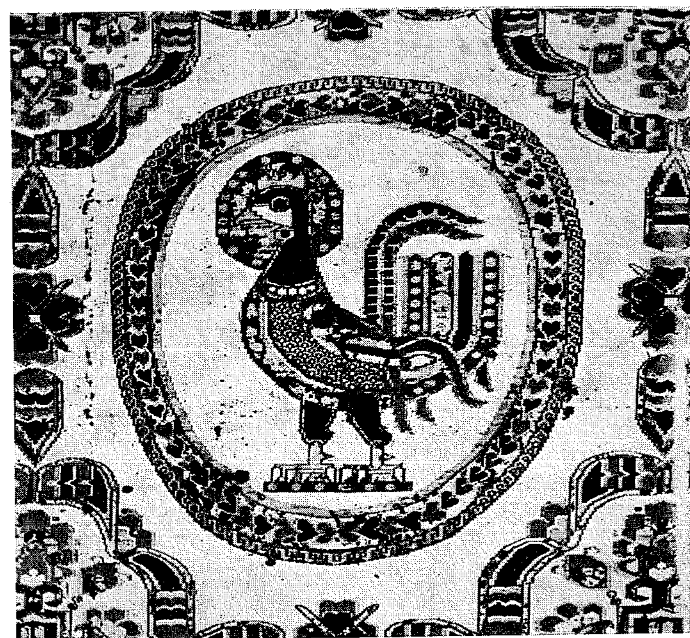




Fig. 5. Chasse aux fauves, Byzance (?) VIIe—VIIIe siècle

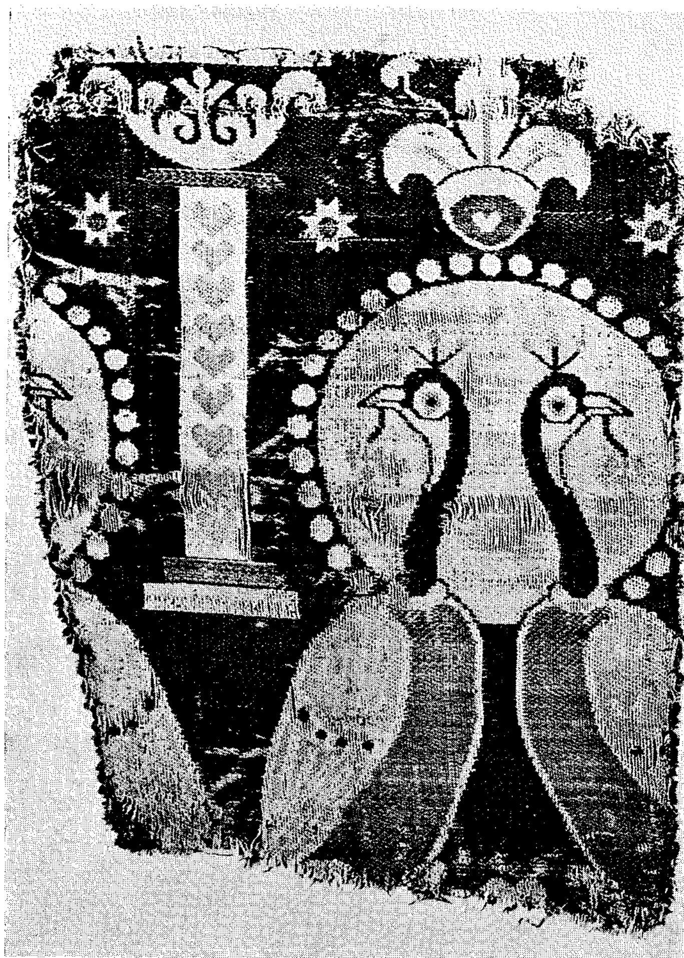


Fig. 6. Paons, Antinoé, VIe siècle

animaux, scènes de la vie, scènes évangéliques, etc...)[15] (fig. 4 et 5).

4. — Des bèlothyra ornés d'aigles. Ces derniers n'apparaissent sur les tissus byzantins connus qu'au Xe s.[16]. Un tissu sassanide laine et coton du VIe—VIIe s. de la collection de Dumbraton Oaks à Washington est cependant orné d'aigles[17].

5. — Voiles avec Pégase. Une soie du musée du Vatican présente des Pégases verts sur fond rouge. Elle est d'origine byzantine et date du VIIIe siècle[18].

6. — Voiles avec des paons. Je citerai l'exemple d'un tissu d'origine syrienne ou égyptienne du Cooper Union Museum à New York daté du VIe—VIIe siècle orné d'une suite de divers oiseaux parmi lesquels se trouvent des paons[19], et celui d'un tissu d'Antinoe, du VIe siècle[20] (fig. 6).

B. *Icônes*

1. Images de la Vierge. On renverra à l'icône à l'encaustique dit du Panthéon à Rome qui représente une Vierge à l'Enfant d'origine probablement palestinienne du VI—VIIe siècle[21] (fig. 7).

2. Images des Apôtres. Pour rester à la même époque, je citerai l'icône de saint Pierre datée du VIIe siècle et conservée à Sainte-Catherine du Sinaï[22] (fig. 8).

Fig. 7. Vierge du Panthéon, Palestine (?), VIe—VIIe siècle



---

15 *Ibidem*, № 108, 109, 114, 118 et 104, pl. XXXII, XXXIV, XXXVII, XL et XXIX).

16 Voir C. Bunt, *Byzantine Fabries*, Londres, 1967, fig. 28 gauche (Kunstgewerbemuseum, Berlin).

17 A. Weibel, *Two thousand years of Textiles; the figured Textiles of Europe and the Near East*, New-York, 1952, fig. 35.

18 W. F. Volbach, *I tessuti*, № 117, pl. XXVI et XXXIX.

19 A. Weibel, *Two thousand years of Textiles*, fig. 48.

20 O. von Falke, *Kunstgeschichte*, 3e éd., fig . 18.

21 K. Weitzmann, *Various aspects of byzantine Influences on the Latin Countries from the sixth to the twelfth century*, dans Dumbarton Oaks Papers, 20, 1966, fig. 8.

22 G. et M. Sôtiriou, *Icônes du Mont Sinaï* (Coll. de l'Institut fr. d'Athènes, 100) Athènes, 1956, t. I, pl. 1.



Fig. 8. Saint-Pierre, Mont Sinaï, VIIe siècle

Fig. 9. Scènes évangéliques, Orient byzantin, VIe siècle



3. Icônes représentant des scènes évangéliques. On pensera aux scènes de la Nativité, du Baptême, de la Crucifixion, des Femmes au Tombeau et de l'Assomption de la Vierge peintes sur un panneau en bois provenant du trésor des Sancta Sanctorum au Latran, daté du VIe s., aujourd'hui au musée du Vatican[23] (fig. 9).

4. — Les visions de l'Apocalypse de Jean (IV et V) se retrouvent sur les mosaïques des basiliques chrétiennes de Rome: à l'abside de Sainte-Constance, au IVe siècle, c'est l'Agneau mystique sur une colline d'où partent les quatre fleuves du Paradis au bord desquels se trouvent des brebis et des cerfs[24]; au sommet de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure (432—440), on voit le trône avec les insignes impériaux, la croix, le rouleau scellé de sept sceaux et les quatre animaux, emblèmes des évangélistes[25]; enfin, sur l'arc de triomphe de Sainte-Praxède (IXe siècle), on voit le trône, l'Agneau, les quatre animaux emblèmes des évangélistes, les 24 vieillards et les sept candélabres[26] (fig. 10).

Les textes comme les objets d'art conservés nous assurent donc qu'une bonne part d'entre eux venaient d'Orient, d'Egypte, de Syrie, de Palestine, de Constantinople peut être, l'une des capitales du luxe au Haut Moyen Age. Ils nous apprennent aussi que soieries et icônes allaient constituer ou grossir le trésor des églises et des monastères de Rome et du reste de la Chrétienté. Grégoire le Grand donnera par exemple 6 chapes à Euloge d'Alexandrie et 2 aubes à Narsès de Constantinople[27]. Ceci est bien connu, mais ce que l'on n'a pas remarqué c'est qu'elles n'achèvent pas toujours là leur long périple.

A la fin du VIIe siècle le fondateur de Saint Paul de Jarrow rapporte de Rome, entre autres objets précieux, deux chapes de soie magnifiques; il ne les dépose pas au trésor du monastère mais les échange contre une terre de trois *familiae* avec le roi Alfred de Northumbrie[28]. L'abbé du monastère Ceolfred achètera, quant à lui, un domaine de 8 *familiae* avec un beau manuscrit de Cosmographie rapporté de Rome encore par Benoît de Saint-Paul de Canterbury[29].

L'acquisition des tissus de soie et des manteaux précieux, comme des icônes, doit être considérée aussi comme un investissement et leur possession comme une monnaie d'or. La loi nautique des Rhodiens au VIIe siècle donne ainsi aux soieries la même valeur que l'or (ὁλοσηρικὰ... ὅμοια ὄντα τοῦ χρυσίου)[30]. Les Bulgares au début du Xe siècle apportent à Constantinople du lin et du miel et veulent à la place être payés en pièces de pourpre, en rubans, et en soieries[31]. Parlera-t-on de troc? Mais, un peu plus tard, les tribus pétchénègues pour protéger Cherson contre les Russes reçoivent pour leurs opérations en Russie, en Chazarie et en Zichie, sur la rive nord-est de la Mer Noire, un salaire fixé à chaque fois entre eux et les habitants de Cherson en pièces de pourpre, en rubans, en soieries, en brocarts d'or, en poivre, en peaux, etc...[32]. En 944, le traité russo-byzantin prévoit que pour un esclave qui a fuit on remboursera aux Russes du quartier de Saint-Mamas à Constantinople 2 pièces de soie et que les Russes

---

23 C. R. Morey, *The painted Panel from the Sancta Sanctorum*, dans Festschrift Clemen, Düsseldorf — Bonn, 1926, p. 162.

24 M. Van Berchem, E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle*, Genève, 1924, fig. 9.

25 *Ibidem*, fig. 49.

26 *Ibidem*, fig. 293 et 294.

27 *Registrum epistularum*, éd. P. Ewald, L. M. Hartmann, *Mon. Germ. Hist.*, *Epistolae*, VII 37 et 27.

28 Bède, *Vita*, p. 414.

29 *Ibidem*, p. 428.

30 Zépos, *JGR*, t. II, éd. anast. Darmstadt 1962, p. 103.

31 *Livre de l'Eparque*, IX, art. 6.

32 *De administrando imperio*, § 6, p. 52.

rachèteront un de leurs esclaves en versant 10 sous d'or[33], ce qui donne une équivalence intéressante.

Vers la même époque l'empereur envoie au roi d'Italie des vêtements précieux pour qu'il soumette les princes lombards révoltés; le prôto-spathaire Epiphane pour assurer ses frais de voyage en Longorbardie emporte de nombreux vêtements et, sa mission accomplie, il rapporte à Constantinople ce qui lui en reste[34]. Il s'agit de paiements au sens comptable du terme.

Au XI[e] siècle, Grégoire Pakourianos a reçu en récompense de l'empereur Alexis I[er] Comnène pour avoir battu les Petchénègues des vêtements impériaux dont certains avaient été portés par le prince lui-même, et d'autres vêtements précieux après sa victoire sur les Coumans. Il les remet tous au monastère qu'il fonde à Bačkovo, entre le Strymon et le Nestos[35]. Ces riches cadeaux en nature, comme ceux que recevaient les hauts fonctionnaires avec leur traitement en espèces[36] restent-ils au trésor des particuliers ou des institutions? Je ne le crois pas. En voici une preuve.

En novembre 1064, l'archevêque de Siponto en Longobardie, vend au monastère Sainte-Marie dans une île des Tremiti le tiers d'une saline contre une *scaramagna* dit le texte écrit en latin (c'est un σκαραμάγγιον, une tunique de cour) et une icône[37]; quatre ans plus tard le même prélat vend au même acheteur le tiers d'une autre saline contre une icône dorée de la Vierge valant 30 *nomismata* d'or et un *skaramangion* de tissu de soie mêlée de fils d'or valant 20 *nomismata*[38]. On achète donc une partie de saline qui vaut 50 *nomismata* avec une icône de la Vierge et un manteau de cour. Et le manque de liquidités de l'archevêque de Siponto ne me paraît pas en cause. Vers la même époque

33 Trad. I. Sorlin, *Les traités de Byzance avec la Russie au Xe siècle*, dans Cahiers du monde russe et soviétique, 2, 1961, p. 449—450.

34 *De Caerimoniis*, éd. Bonn, I, p. 661—662.

35 Ed. L. Petit, dans Viz. Vrem. XI, 1904, Priložـ I, art. 3.

36 Liutprand de Crémone, *Antapodosis*, éd. J. Bekker, *Mon. Germ. Hist., Scriptores rerum Germ. in usum scholarum*, Hanover-Leipzig, 1915, p. 158.

37 *Codice diplomatico del monastero benedettino di S. Maria di Tremiti (1005—1237)*, éd. A. Petrucci *(Istituto storico italiano. Fonti per la storia d'Italia.* 98), Rome, 1960, № 76, p. 229.

38 *Ibidem*, № 79, p. 237.



Fig. 10. Visions de l'Apocalypse de Jean, Rome, Sainte-Praxède, Arc absidal, côté droit, IX[e] siècle

Constantin IX, puis Alexis I[er] décrèteront qu'au moment de la cérémonie du mariage l'évêque recevra du fiancé 1 *nomisma* d'or et de la fiancée 12 mesures de tissu[39], l'un et l'autre lui servant ensuite pour acquérir quelques biens matériels.

Cette habitude byzantine de payer en nature dura aussi longtemps que l'Empire. En mai 1375, en effet, nous apprenons par un acte du monastère athonite de Lavra qu'une icône de saint Georges a été mise en gage pour payer les obsèques de l'évêque de Vodena dont le coût est de 24 onces de ducats[40].

Icônes, manuscrits, vêtements précieux, vases sacrés aussi valaient donc dans l'Empire leur pesant d'or et étaient utilisés toujours pour cela. Les numismates et les économistes devront tenir compte de ce facteur important pour l'évaluation de la masse monétaire en circulation.

39 Zépos, *JGR*, t. I, p. 312.

40 Lavra III, № 149, éd. P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos, D. Papachrysanthou, Paris, 1979, p. 113.

La basilique de Canbazlı en Cilicie

Semavi Eyice

En 1890, Th. Bent avait fait en Cilicie une excursion archéologique dont le but átait d'étudier cette partie de l'Anatolie méridionale et de copier les inscriptions antiques. En se réservant la description topographique de cette excursion, l'auteur avait transmis ses notes d'épigraphie à E. L. Hicks qui les a publiées dans un travail à part. Lors de sa randonnée à travers les gorges et les montagnes, Th. Bent avait eu l'occasion de visiter aussi une petite localité appellée *Canbazlı* où un peu à l'écart du village il avait rencontré les ruines d'une grande basilique parfaitement conservée *(About ten minutes walk from the town are the well-preserved ruins of a large Christian basilica, the nave of which is flanqued on either side with seven* [*sic*] *Corinthian columns)*[1]. Selon Bent, la nef principale de cette église était flanquée des deux côtés par deux rangées de sept colonnes d'ordre corinthien. Malheureusement cette courte description est insuffisante pour se faire une îdée quant à la disposition architecturale de la basilique. On ne saurait même déduire d'après cette phrase obscure si en 1890 l'édifice conservait encore intactes ses deux files de colonnades qui séparaient les nefs.

Cette brève notice resta d'ailleurs inaperçue des historiens d'art qui s'occupaient d'archéologie paléochrétienne. Ce fut en 1925, que deux archéologues autrichiens Josef Keil et Adolf Wilhelm, sur l'initiative de *American Society for Archaeological Research in Asia Minor*, eurent l'îdée, suviant un programme plus ample, d'entreprendre une excursion archéologique et épigraphique dans cette partie de la Cilicie. Le village de Canbazlı fut visité par les membres de l'expédition qui tout en copiant les inscriptions prirent soin aussi de relever les monuments architecturaux et de dresser un plan topographique de l'endroit, dû à la plume de J. Storozynski. Les inscriptions copiées n'avaient point donné le nom antique de cette localité qui devait être fort importante[2]. Les archéologues autrichiens y avaient rencontré outre plusieurs tombeaux et caveaux funéraires creusés dans le rocher, six grandes sépultures en forme de temple. Parmi les monuments funéraires ils ont aussi mentionné un curieux relief qui porte le nom de l'artisan qui avait taillé cette stèle dans le rocher: un certain Hermophilos.[3] En 1978 nous l'avons retrouvée à l'endroit dit *Çatak* dans un état un peu abimé. La localité possédait plusieurs citernes. Ainsi il s'avérait qu'à l'époque antique Canbazlı était un village *(komé)* fort peuplé et vu l'existence d'au moins deux églises, il a dû continuer à conserver son importance après l'établissement du Christianisme *(Die christlichen Epoche dagegen gehören vor allem zwei Kirchen an, die eine auf der Kuppe im Norden des Dorfes gelegen und sehr zerstört, die andere südwestlich ausserhalb des Ortes innerhalb eines grossen Peribolos noch bis zum Giebel aufrecht stehend, und dann wenig östlich dieser Kirche ein Absidenbau, der möglicherweise profanen Zwecken gedient hat)*. Selon Keil et Wilhelm les dimensions grandioses d'une de ces églises pouvaient suggérer l'îdée qu'il s'agissait, peut-être ici, d'une des métropoles non-identifiées que mentionnent les *Notitiae*; par contre le caractère non-urbain de cette basilique constituerait un argument contre une pareille assertion. Selon eux il s'agirait plutôt d'une église de pélerinage qui a pu prendre l'emplacement d'un sanctuaire antique vénéré du paganisme *(Die Grösse der Kirche mag sich dabei so erklären, dass diese als eine Walfahrtskirche an die Stelle eines angesehenen antiken Heiligtums getreten)*.

Keil et Wilhelm tout en donnant une description fort détaillée de la basilique en avait publié aussi quelques vues photographiques accompagnées d'un plan de l'édifice. A ma connaissance, parmi les histoires générales de l'art byzantin, seul l'ouvrage de J. Ebersolt cite ce monument architectural. En effet, cet auteur en se basant sur la publication de Keil et de Wilhelm, lui avait assigné une place dans le cadre de l'art byzantin: »*L'abside est enclose*, dit-il, *dans le rectangle de l'édifice s'ouvre entre deux pièces latérales . . . cette dernière basilique (Djambazli) a conservé ses deux files d'arcades sur colonnes. Le narthex, très long, a été ajouté d'après coup. Des tribunes en bois s'étendaient sur les bas-côtés*«.[4]

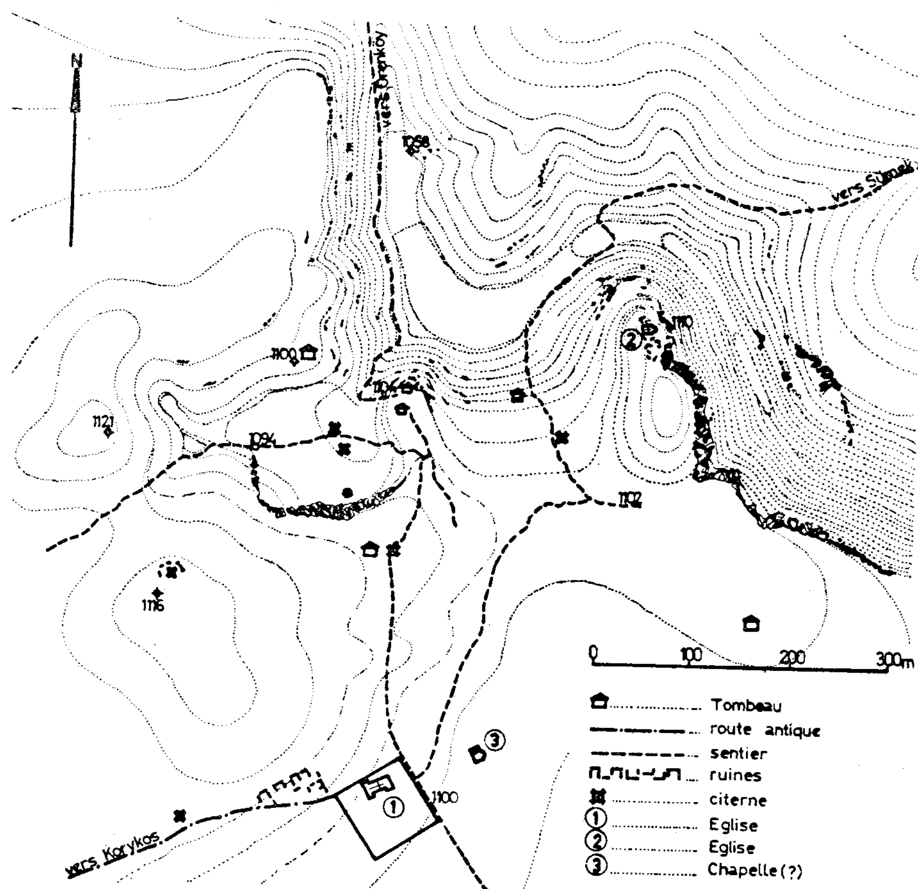


Fig. 1. Plan général des ruines à Canbazlı

[1] Th. Bent, *A Journey in Cilicia Tracheia*, Journal of Hellenic Studies XII (1891) p. 219; pour les inscriptions cf. E. L. Hicks, *Inscriptions from Western Cilicia*, Journal of Hellenic Studies, XII (1891) p. 262, nos. 42—44.

[2] J. Keil et A. Wilhelm, *Denkmäler aus dem Rauhen Kilikien* (Monumenta Asiae Minoris Antiqua, vol III) Manchester 1931, pp. 33—43, pour la basilique cf. pp. 36—39 et les pl. 13; pl. 18, fig. 58; pl. 19, fig. 59, 60; pl. 20, fig. 61. Pour un compte-rendu de ce livre cf. F. Dölger, Byzantinische Zeitschrift, XXXII (1932) pp. 391—394.

[3] Pour l'inscription intégrale cf. Hicks, *Inscriptions*, p. 262, no. 42; en 1925 elle n'était plus complète, cf. Keil et Wilhelm, *Denkmäler*, pp. 39—40, no. 55, avec un croquies schématique.

[4] J. Ebersolt, *Monuments d'architecture byzantine*, Paris 1934, p. 138, notice 24.

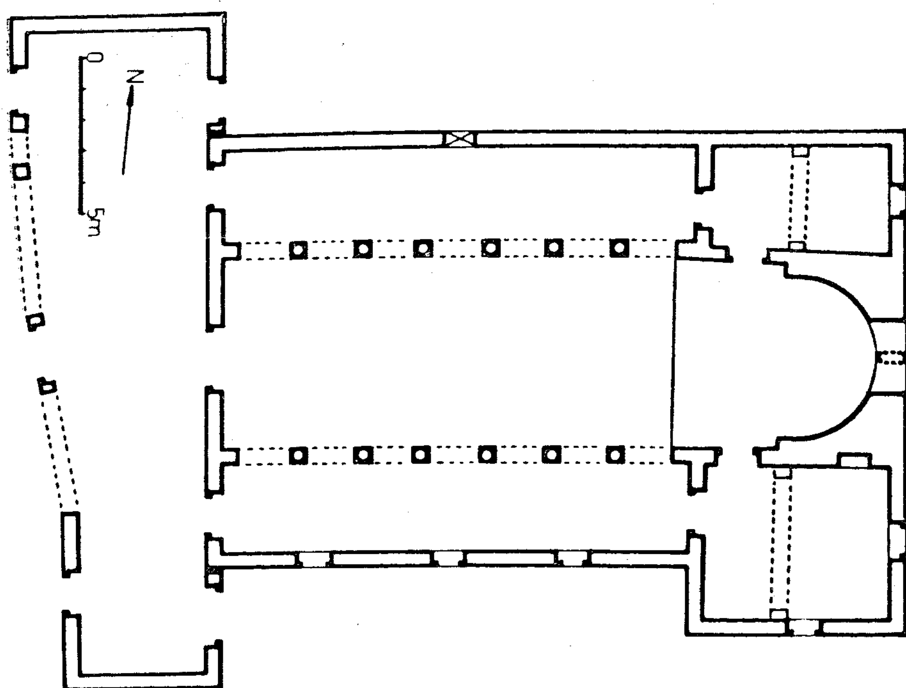


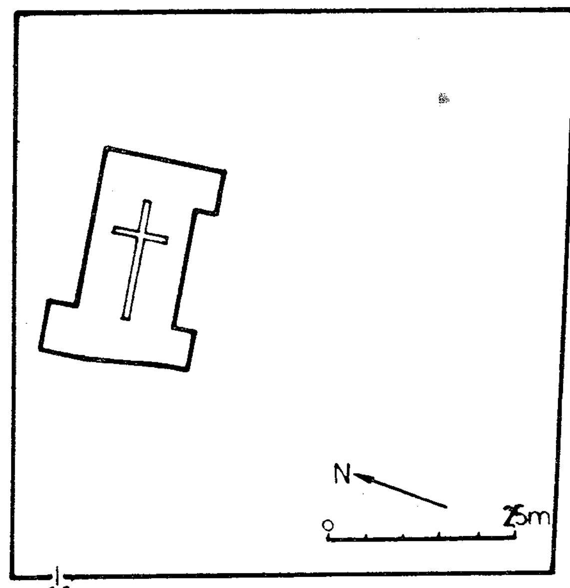
Fig. 2. Ancien plan de la basilique (d'après Keil et Wilhelm)

En 1962, Otto Feld de l'Institut Archéologique Allemand (actuellement professeur à l'Université de Mainz) a visité Canbazlı. Dans son rapport sommaire, il a donné une brève description de la basilique. Il s'occupa particulièrement des chapiteaux qui constituent d'ailleurs l'unique élément pour dater l'édifice, qui selon O. Feld appartiendrait au milieu du VIème siècle. D'autre part tout en acceptant l'hypothèse de Keil et de Wilhelm selon laquelle l'église aurait succédé à un sanctuaire antique, il avance l'idée que les murs ont été érigés au moyen de matériaux réemployés, de même que les chapiteaux des pilastres engagés dans les murs seraient des pièces plus anciennes (III—IVème siècles?) qu'on aurait réemployées. Mais il reste sceptique au sujet de l'hypothèse que le narthex serait une adjonction tardive[5]. Dans une rubrique récemment publiée, encore O. Feld, sans avoir une preuve convaincante, est d'avis que la nef principale devait prendre la lumière fort probablement par des fenêtres (*Fenster im Mittelschiff sind zwar nicht gesichert, doch muss es sie gegeben haben).* Mais il ne fait aucune suggestion à propos de la localisation de ces fenêtres.[6]

Lorsqu'en 1972 nous avons commencé nos explorations archéologiques en Cilicie et plus particulièrement dans les montagnes du Taurus et dans la plaine de Silifke (= Seleukia), nous avons visité aussi à maintes reprises Canbazlı[7]. Déjà en 1972 nous avions dressé un nouveau plan de l'église et nous en avions pris plusieurs photographies. Puis en 1973 nous y sommes retournés en compagnie d'un architecte, le Dr. Yılmaz Önge de l'Université d'Ankara qui de nouveau a pris des mesures et a dessiné un plan qui, tout en concordant dans ses grandes lignes avec celui de Keil et de Wilhelm, diffère de celui-ci en ses détails. Avant de rédiger cette monographie, nous avons visité en 1978 encore une fois Canbazlı pour contrôler nos notes et pour prendre de nouvelles mesures[8]. Cette fois-ci, nous étions accompagnés de notre assistant-architecte M. Birol I. Alpay qui a pris sur lui la tâche de dessiner une restitution de cette basilique que nous croyons être une des mieux conservées.

Canbazlı est un village situé dans les montagnes du Taurus *(Toros'lar)* au nord-est de Silifke. En 1978 il est composé de 70—80 habitations avec à peu près 1200 habitants. Le village est situé à 1100 m d'altitude et il jouit d'une vue splendide sur le paysage qui descend progressivement vers la côte de la Méditerrannée. Sans doute à l'époque antique une route secondaire reliait-elle cette localité d'une part à la route principale qui longeait la côte et d'autre part à Olba, ville importante située à vol d'oiseau à 7 km vers le couchant. Actuellement outre quelques sentiers, il y une route carrossable qui se dirige vers l'est et qui suit probablement le trajet d'un chemin antique. En effet à 1,5 km de Canbazlı on rencontre près de cette route les chambranles de porte d'une habitation antique. Il s'agit fort probablement d'une ferme. La localité était assez étendue. Partout on voit des tombeaux, de sarcophages creusés dans le rocher et de magnifiques monuments funéraires. Les maisons du village turc établi sur les ruines, masquent les restes des habitations antiques. Cette localité n'était point fortifiée. Au sud et un peu à l'écart de l'agglomération urbaine, se trouve la basilique dont nous nous proposons de donner ici une nouvelle description. Vers le nord-est du village est située une colline, actuellement dite *Ardıçlı tepe* (Colline aux genevriers) où Keil et Wilhelm avaient rencontré les vestiges d'une église très ruinée[9]. Au sommet de cette colline où mène une voie antique, nous avons pu retrouver en 1973, les restes insignifiants de cet édifice dont il est impossible d'établir le plan sans faire une fouille. Aujourd'hui seule une partie de l'hémicycle de l'abside est visible. Tout près de cette ruine on voit aussi quelques tombeaux creusés dans le rocher ainsi qu'une citerne. En 1925, on avait rencontré à une distance de 100 m vers l'est de la grande basilique un édifice qui avait pour dimensions 14 m 40 × 8 m 60. Celui-ci était formée d'une nef principale pourvue d'une abside. Au nord, cette nef principale était flanquée d'une nef (?) latérale. On ne sait au juste s'il s'agit d'un édifice cultuel ou profane.[10] Lors de nos recherches à Canbazlı nous avons pu retrouver les traces de cet édifice problématique. A notre avis il s'agit d'une petite église extrêmement ruinée dont l'emplecement est devenu depuis quelques années, le cimetière du village. Ainsi tout l'intérieur, l'abside y comprise, est occupé par des sépultures récentes.

Fig. 3. Le péribolos et la basilique



[5] O. Feld, *Bericht über eine Reise durch Kilikien*, Istanbuler Mitteilungen, XIII—XIV (1963—64) pp. 98—99, pl. 50, fig. 1 et pl. 45, figs 4—6 (les chapiteaux).

[6] O. Feld, art. *Kleinasien*, dans *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin 1977, p. 163, fig. 121.

[7] Sur la région de Silifke nous avons publié les articles suivants: *An Archaeological Treasure House*: *The Silifke District*, Ilgi-Shell Rewiew, nr. 24 (1976) pp. 6—11; *Kanlıdivan (=Kanytelleis-Kanydelideis) basilikaları*, Anadolu Araştırmaları, IV—V (1976—77) pp. 411—442 et XVIII pls. Un résumé de ce travail va paraître en allemand dans la Zeitschrift der Morgenländischen Gesellschaft. Un article intitulé: *Elaiussa-Sebaste yakınında Akkale*, paraîtra dans les *Actes du VIe Congrès International d'Histoire Turque* (Ankara 1976).

[8] Lors de nos expéditions nous étions accompagnés par les personnes suivantes: M. Yılmaz Önge (architecte), Birol I. Alpay (architecte), Mehmet I. Tunay (assistant), Mlle Münevver Keşoğlu (assistante), Mlle Nedret Bayraktar (photographe).

[9] Keil et Wilhelm, *Denkmäler*, p. 36.

[10] Keil et Wilhelm, *Denkmäler*, p. 39.

La grande basilique est érigée sur une vaste terrasse obtenue par l'aplanissement du terrain rocheux. Ses fondements reposent directement sur le rocher. Un mur d'enceinte partiellement détruit entoure cette terrasse et forme ainsi un *péribolos*. En ses parties qui sont encore en bon état ce mur comporte six rangées de pierre soigneusement taillées. Parmi celles-ci on a relevé quelques pierres sur lesquelles sont gravées des inscriptions antiques[11]. La lecture d'ailleurs fort difficile et qui reste incomplète de ces inscriptions suggère l'idée que celles-ci seraient des prières d'assistance adressées à une divinité dont le sanctuaire était érigé dans la même enceinte. Dans le cas où quelques lettres seraient complétées par l'expression μύστης, on pourrait penser que ce sanctuaire était peut-être dédié à une divinité paienne dont le culte serait lié à des »mystères«[12]. L'hypothèse que le péribolos ait appartenu au début à un sanctuaire d'un culte antique est plausible. Mais pour la prouver les preuvent manquent. Le sanctuaire qui devait être un petit temple ou un autel devait occuper le centre de l'enceinte. Or l'église étant érigée vers l'angle nord-ouest, le centre est un terrain libre qui n'est marqué par aucun vestige. Le sol est formé par le rocher aplani, il y a peu de chance d'y trouver les traces d'un fondement. Vers le sud on peut voir quelques fondements faits au moyen de pierres grossièrement rassemblées. Ce sont peut-être des tombeaux tardifs, mais sûrement pas des restes antiques. Nous l'affirmons avec certitude pour la bonne raison que sur deux de ces pierres nous avons pu trouver des inscriptions.[13] L'une était indéchiffrable, sur l'autre nous avons pu copier le texte qui suit:

ΙΔΗΤΟ
ΕΝΓΟΛΗΤΣ ΚΑΠΑΛΝΟΙ
ΑΤΠΡΠ.... ΑΙΔ... ΜΗΔ

Comme ces inscriptions étaient posées verticalement il s'avère que les pierres qui les portent sont des matériaux réemployés. Donc ces fondements n'appartiennent pas à une construction antique. L'enceinte du péribolos avait son entrée principale à l'est. Une entrée secondaire se trouve près de l'angle nord-ouest. Keil et Wilhelm y avaient rencontré les restes d'un auvent (ou d'un porche) que soutenait deux colonnes. Actuellement les colonnes ayant disparues il ne reste que l'entrée[14]. Selon toute probabilité la citerne qui est située à l'est de la basilique est aussi contemporaine de ce site religieux. Etant encore en bon état elle est utilisée par les habitants du village.

[11] En 1978 nous avons pu retrouver deux des inscriptions publiées par Keil et Wilhelm, l'une était sur la citerne située à l'est de la basilique (no. 61), et l'autre était encastrée dans le mur d'enceinte (no. 58).

[12] Keil et Wilhelm, *Denkmäler*, p. 42, no. 61.

[13] Ces inscriptions sont inédites.

[14] Quelques églises de Syrie ont des porches à deux colonnes, cf. H.C. Butler et E. B. Smith, *Early Churches in Syria, fourth to seventh Centuries*, Princeton 1929, fig. 204.

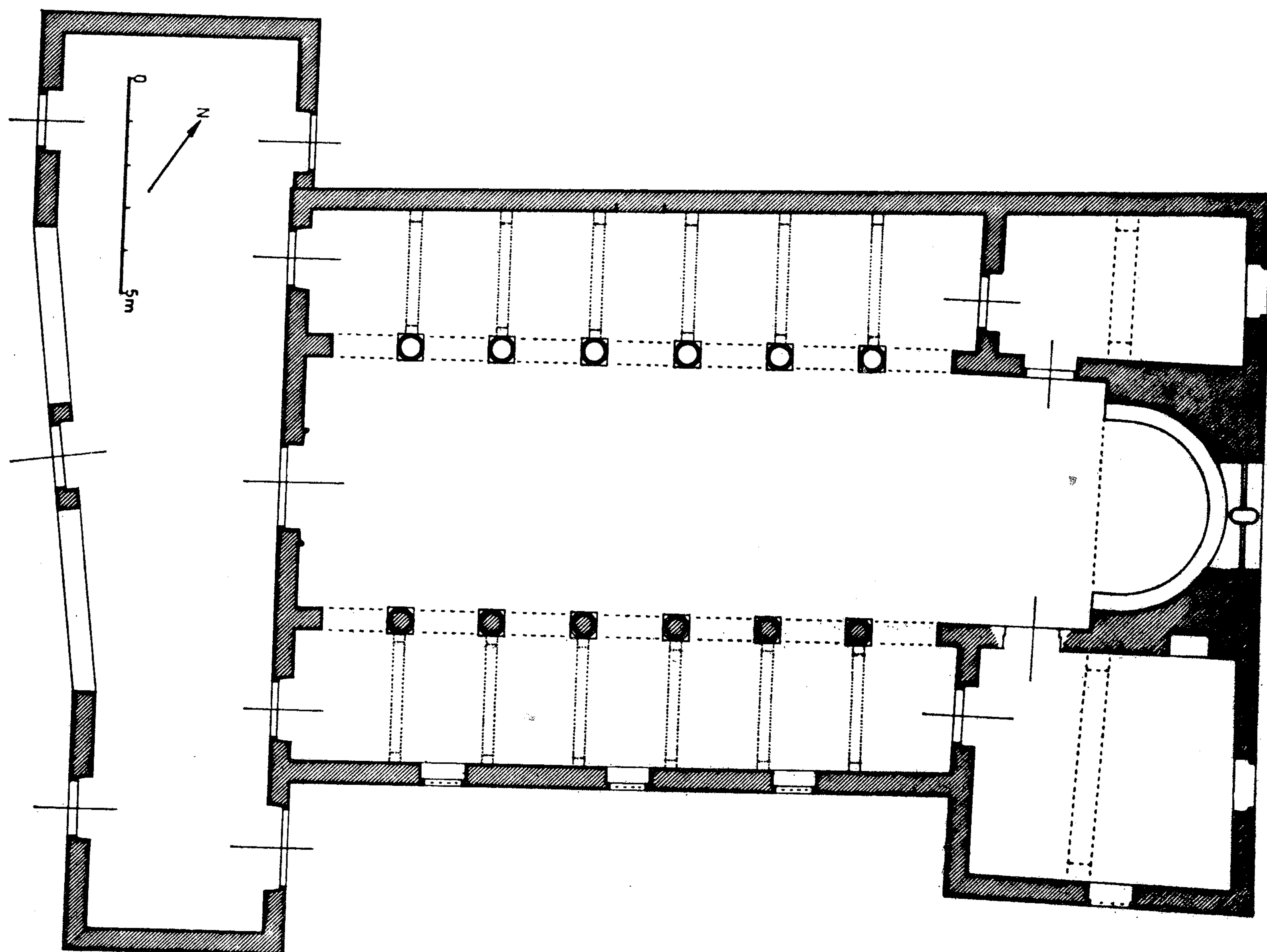


Fig. 4. Nouveau plan de la basilique

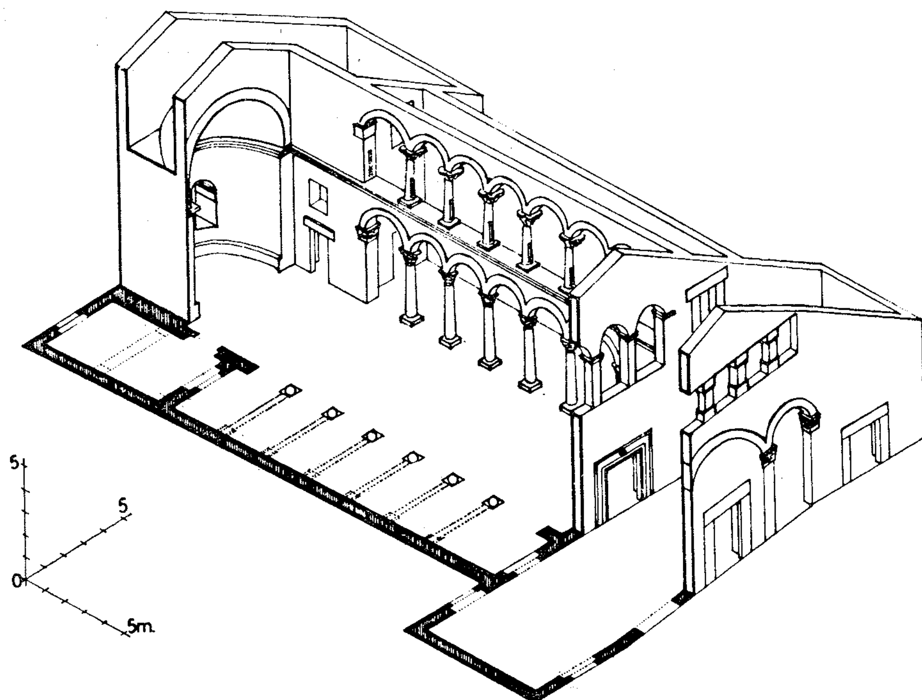


Fig. 5.
Coupe de la basilique

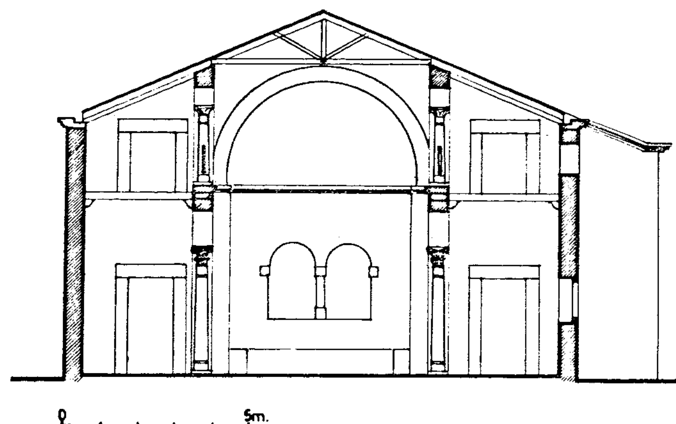
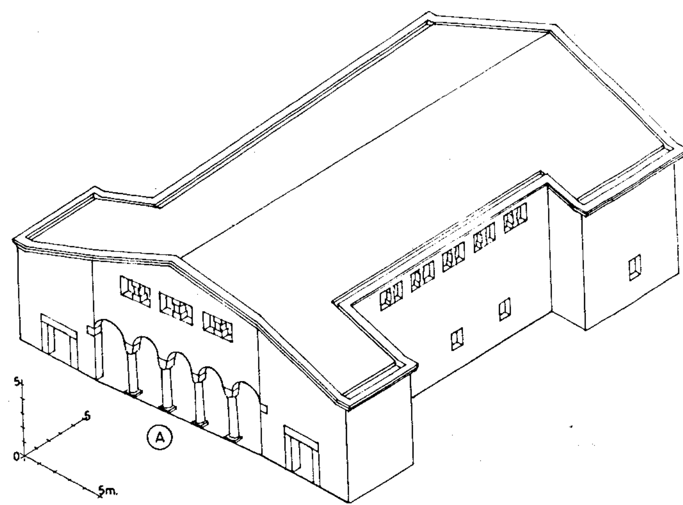
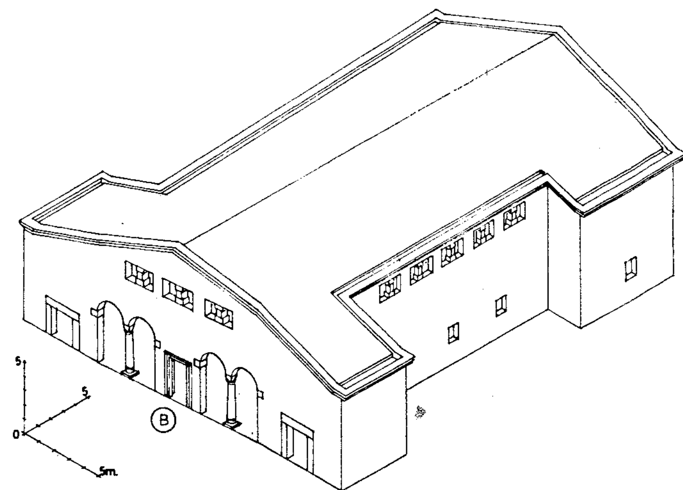


Fig. 6. Coupe en largeur de la basilique

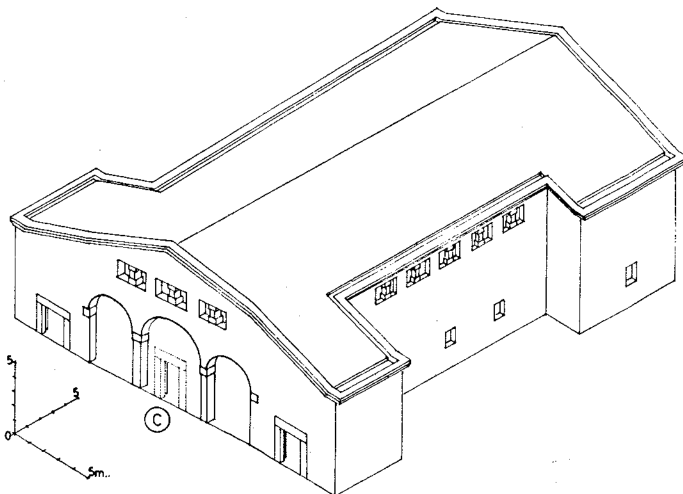
Fig. 7. Essais de restitution



Solution A



Solution B



Solution C

Si on fait exception du narthex et des *pastophoria*, la basilique a un plan fort régulier. Etant érigée directement sur le rocher, le pavement de l'église est constitué par la surface aplanie de celui-ci, de même la façade nord de l'église a pour base le rocher qui fut taillé soigneusement. Le narthex latéralement dépasse la larguer de l'édifice. L'aile nord du narthex ayant à l'intérieur 5 m 80 de profondeur, est inégale par rapport à l'aile sud qui ne mesure que 4 m 15. La raison de cette irrégularité disgracieuse reste à élucider[15]. Les ailes latérales du narthex sont pourvues d'entrées qui donnent accès de l'est et de l'ouest. Ainsi ces deux pièces étaient directement accessibles de l'extérieur de deux côtés. C'est une disposition inusitée mais logique qui est dûe fort probablement au fait qu'une partie des croyants qui fréquentaient cette église pouvaient accéder aux galeries sans passer par le narthex. Ces croyants ne peuvent être que les femmes. Ainsi cette particularité architecturale jette une lumière sur la condition sociale des femmes dans cette région de la Cilicie à l'époque paléochrétienne. La partie centrale de la façade ouest excessivement ruinée. On y voit l'existence de deux entrées latérales qui donnent accès aux ailes. Il y a aussi deux chambranles d'une porte centrale (?) qui est légèrement déviée de l'axe principale. Malgrè ces éléments l'architecture de la partie centrale reste à déduire. La superstructure de l'aile sud étant fort bien conservée, on y voit encore quelques éléments importants. Il y d'abord un fragment de la corniche suffisamment explicite pour pouvoir tracer la pente du pignon de la façade occidentale. D'autre part un chapiteau de pilastre est resté encore encastré dans le mur[16]. On peut aisement imaginer qu'à partir de ce chapiteau commençait une série d'arcades que soutenaient des pilastres. Pour la restitution de la partie inférieure de cette façade occidentale nous voulons proposer trois solutions:

1e Entre les deux ailes latérales il y avait une file de cinq arcades. La porte dont les chambranles sont encore visibles était située dans celle du milieu (restitution A).

2e L'entrée située au centre était flanquée d'étroites parois (écoinçons) qui étaient munies encore de chapiteaux engagés. Ainsi de chaque côté de la porte principale se trouvaient des arcades géminées que séparaient une colonne ou un pilier (restitution B).

---

[15] A ce sujet une fouille peu coûteuse peut donner un résultat satisfaisant.

[16] Un chapiteau de pilastre qui se trouve actuellement sur la citerne provient fort probablement du narthex.



Fig. 8. Stèle funéraire à Canbazlı

3e Suivant les traits caractéristiques de l'architecture cilicienne l'entrée était composée d'une triple arcade. Dans ce cas les chambranles de porte seraient, fort probablement, des adjonctions tardifs. Cette dernière hypothèse est soutenue par le fait que ces chambranles n'ont point l'aspect de ceux des deux portes latérales (restitution C).

La première restitution nous semble être peu probable. On voit en Syrie des entrées en forme de péristyle (Brâd, cathédrale; Umm idj-Djimâl, église de Klavdianos, église de Numerianos; Shêkh Slēmân, église de la Vierge; etc.)[17]. Cette disposition n'est point représentée ici, en Cilicie. La deuxième est certes d'un aspect riche, mais les exemples de ce type ne se voient que dans l'art byzantin très tardif (Enez, Ayasofya[18]; Ochride, Sainte Sophie; etc.)[19]. Par contre de ces trois solutions, c'est la troisième qui nous semble être la meilleure, car elle s'adapte parfaitement à l'art contemporain local (v. les basiliques de Kanytelleis-Kanlıdivan[20]; Meryemlik, Eglise Sainte Thècle[21]; Korykos, Cathédrale et église du cloître [Klosterkirche?]).[22]

La façade s'élevait jusqu'au faîte du toit qui couvrait la basilique et elle se terminait par un pignon. Comme le narthex était surmonté d'une galerie (le gynécée) on peut penser que, sur le portique d'entrée, la façade était percée d'une rangée de fenêtres semblables, voire même identiques, à celles qui existent sur la façade sud de l'édifice. Ces ouvertures sont indispensables pour l'éclairage de la galerie supérieure et elles devaient aussi contribuer à l'infiltration de la lumière du jour à l'intérieur de la nef principale. A notre avis, la cause de la destruction de cette façade est dûe à l'existence des arcades inférieures et de cette rangée de fenêtres supérieures. Si au lieu de ces éléments fragiles, la façade avait été pourvue d'une construction massive et aveugle, elle serait encore en bon état. Mais il faudrait aussi souligner que l'aspect de la façade occidentale ainsi restituée était excessivement originale.

Les ailes qui dépassent le corps de l'édifice étaient originairement des cages d'escalier. Ces derniers étaient en bois et ils donnaient accès à la galerie qui surmonte le narthex d'où on pouvait passer aux tribunes. Trois portes s'ouvrent du narthex aux nefs. Les deux entrées latérales sont encadrées par des chambranles simples et sobres, tandis que l'entrée principale est relativement ornée. En effet tout autour court un cordon d'oves qui est une réminiscence de l'art antique. Au milieu du linteau est gravé un médaillon orné d'une croix de Malte en relief. Le front de ce linteau comporte trois trous de scellement qui selon toute probabilité devaient servir à fixer les crochets d'un rideau.

La basilique est divisée en trois nefs que séparent deux files de colonnes. Chaque rangée comporte six colonnes mais pas sept comme l'avait écrit Th. Bent. La rangée droite (sud) est intacte par contre celle du gauche (nord) a été complètement abattue. Il se peut que ce soit le résultat d'un tremblement de terre, mais il se peut aussi qu'il ait été entrainé par l'effondrement de la toiture. Parmi les décombres parsemés dans la nef latérale nord, on peut rencontrer les fûts des colonnes et au complet les chapiteaux qui les surmontaient. Trois de ces derniers sont encore intacts tandis que les trois autres sont plus ou moins mutilés. Les colonnes sont pourvues de bases composées d'une plinthe et d'un tore. Les fûts ne sont pas monolithes. Ils se composent de deux pièces dont les hauteurs diffèrent à chaque colonne. Les chapiteaux qui les couronnent ont 0 m 58 de hauteur, et ils ne sont pas tout à fait uniformes. Nous avons pu y relever deux variantes essentielles: les acanthes inférieures du premier type ont au milieu des exubérences, tandis que le second type est orné d'acanthes plus applaties et plus serrées, ainsi elles ressemblent plutôt à des palmettes qui se dégagent d'une tige. Ces derniers appartiennent à une série de chapiteaux qui est une variante des chapiteaux corinthiens de l'Asie Mineure que R.Kautzsch veut dater de la première moitié du VIème siècle. R. Kautzsch décrit ce chapiteau, qu'il a connu d'après la photographie publiée dans l'ouvrage de Keil et de Wilhelm en ces termes[23]: *»Sie können korintisch genannt werden. Aber an die Stelle der Akanthuskranzblättern ist ein hohen Kragen aus schlanken Palmetten und kleinzackigen Blattwedeln getreten. Die Figuren sind in regelmässigen Wechsel in einer Fläche dicht zusammengeschlossen, so dass die Tiefendunkelpunkte überaus gleichmässig verteilt auftreten. Das ganze ist eigentlich nichts anderes als eine genaue Vergrösserung eines Blattkragens der Art, die wir an den Kapitellen der Grabeskirche in Korykos gefunden haben. Die Hochblätter gehören dem*

---

[17] Butler et Smith, *Early Churches*, figs. 33, 41, 44, 55, 56, 115. Il est aussi à remarquer que tous ces portiques ont des architraves.

[18] S. Eyice, *Les monuments byzantins de la Thrace turque*, XVIII Corso di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina, 1971, p. 293, fig. 1; S. Eyice, *Trakya'da Bizans devrine ait eserler*, Belleten (Bulletin de la Société d'Histoire Turque) XXXIII (1969) p. 351, figs. 84, 87, 88; C. Mango, *Byzantinische Architektur*, Milano-Stuttgart 1975, p. 275, fig. 297.

[19] B. Filow, *Geschichte der altbulgarischen Kunst*, Berlin-Leipzig 1932, I, fig. 8 (à la p. 39) pl. 19; Đ. Bošković et K. Tomovski, *L'architecture médièvale d'Ohrid*, Sbornik (=Recueil) de travaux du Musée National d'Ohrid, 1961, pp. 76—83; F. Forlati, C. Brandi et Y. Froidevaux, *Sainte Sophie d'Ochrida, La conservation et la restauration de l'édifice et de ses fresques* (Col. Musées et monuments, IV — Unesco) Paris 1951; Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, Београд 1976, p. 145, figs. 187, 188.

[20] S. Eyice, *Kanytelleis-Kanlıdivan* (v. notice 7), pl. 9 (basilique no. 1), pl. 18 (basilique no. IV).

[21] Herzfeld et D. Guyer, *Meriamlik und Korykos, Zwei christliche Ruinenstätten des Rauhen Kilikiens* (Monumenta Asia Minoris Antiqua, II) Manchester 1930, fig. 7.

[22] Herzfeld et Guyer, *op. cit.* fig. 164.

[23] R. Kautzsch, *Kapitellstudien, Beiträge zu einer Geschichte des Spätantiken Kapitells im Osten* (Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte, IX) Berlin 1936, pp. 96—97, no. 281.

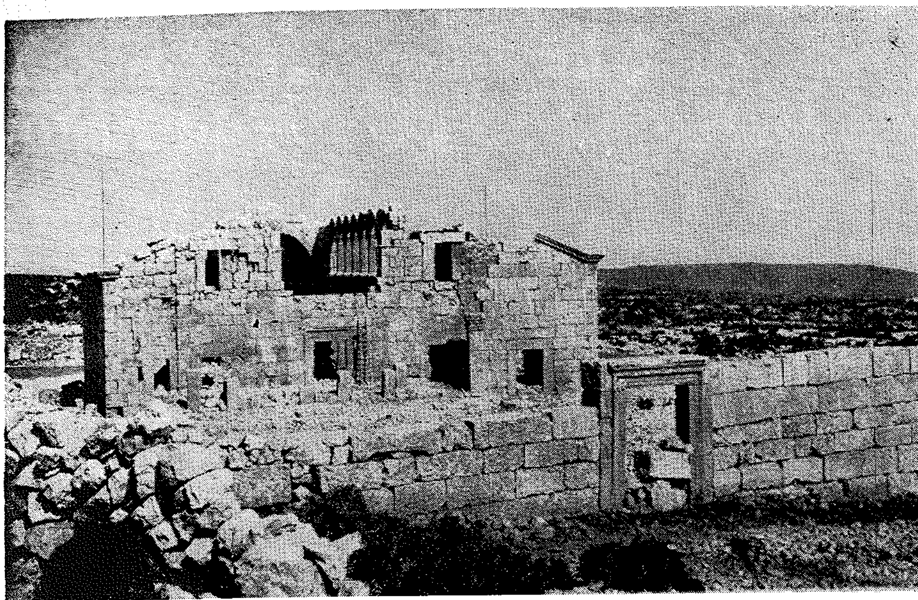


Fig. 9.
Façade ouest de la basilique avec le mur de péribolos

Typ des flammenden Akanthus an. In den oberen Zone erscheinen Voluten[24] *und ein kräftiger Abakusknauf... Ich möchte glauben, dass die Kapitelle und mit ihnen die Kirche noch der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts angehören.*«

Les chapiteaux des deux colonnades inférieures sont faits pour l'édifice. Tandis que les chapiteaux des pilastres d'où commencent les archivoltes different tellement qu'on a pensé qu'ils étaient des matériaux retirés d'un bâtiment plus ancien et réemployés ici. En effet, ceux-ci ont deux zones d'acanthes recourbées, et les trous de trépan y manquent. Selon O. Feld ils seraient du IIIème ou bien du IVème siècles[25]. Certes la différence stylistique est apparente mais on peut se demander si vraiment s'agit-il de *spolies*? Ces chapiteaux ont une ressemblance frappante avec ceux des monuments funéraires en forme de temple qui abondent dans cette région[26]. Mais il faut avouer qu'il est difficile de croire à la nécessité de ré-utiliser quatre chapiteaux de pilier dans une construction à la fois grandiose et ambitieuse.

Sur les colonnades se trouvent des archivoltes qui soutiennent les tribunes (ou galeries) dont le niveau est marqué par une corniche dépourvue d'ornement. Ces tribunes qui se trouvent sur les bas-côtés, avaient des planchers que supportaient des poutres. Sur les surfaces des parois latérales on voit encore les consoles encastrées dans la maçonnerie et qui servaient de support à l'ossature de ces planchers. La colonnade de la tribune sud est encore intacte. Les colonnes qui sont reliées par des archivoltes sont surmontées de chapiteaux d'un type différent de ceux du rez-de-chaussée. Les chapiteaux de la galerie sont ornés de rangées de feuilles simples ou pleines, sans ornements et sans trous de trépan. On y relève encore deux variantes: l'une a une rangée de feuilles tandis que l'autre comporte une double rangée. Ces chapiteaux peuvent entrer dans la catégorie que R. Kautzsch avait appelé *Kapitelle mit vollen Blättern* (=Chapiteaux avec des feuilles pleines)[27] dont les spécimens plus ou moins semblables ont été signalés à Salona dans l'église de Manastirine[28], au Caire dans la mosquée de Foustat[29] et au musée de la même ville.[30] K. Ginhart avait assigné pour ce dernier les Vème—VIIème siècles, par contre R. Kautzsch a proposé pour Manastirine l'an 400 et pour le chapiteau réemployé de Foustat le IVème ou le Vème siècles[31]. Or près de Canbazlı, à l'endroit dit *Topaların çesmesi* Keil et Wilhelm avaient photographié un tombeau et une colonne funéraire (?) qu'ils datent du IIIème—IVème siècles et qui sont pourvus tous les deux de chapiteaux semblables à ceux des galeries de la basilique de Canbazlı[32]. On peut faire donc remonter la chronologie de ce type de chapiteau à une date assez reculée. Les fûts des colonnes de la galerie ont des rainures pour y encastrer des dalles de parapet qui ont disparues. Comme parmi les débris qui encombrent les nefs on ne rencontre aucun fragment de dalle, on peut se demander si celles-ci n'étaient pas en bois.

Le bas-côté méridional prenait la lumière du jour au moyen de trois fenêtres pourvues de grillages en fer ou de châssis. Par contre la galerie qui surmonte la même nef latérale était abondamment éclairée par une série de fenêtres géminées separées par des pilastres. La façade nord de la basilique est absolument aveugle. La raison de cette particularité est facile à deviner: la pluie torrentielle, caractéristique pour le littoral de la Méditerrannée, étant particulièrement pénétrante, les constructeurs de la Cilicie s'étaient vu obligés de s'abstenir d'ouvrir des fenêtres sur les façades exposées au nord[33]. Ainsi la basilique de Canbazlı a une façade unie et hermétique.

Entre l'hémicycle de l'abside et la nef principale se trouve un compartiment de *béma* qui s'ouvre au moyen de deux portes latérales aux deux pièces de *pastophoria*. Entre

24 Au sujet d'une indication erronée émise par Kautzsch, cf. Feld, *Bericht*, p. 98, notice 17. *(Die Kapitelle von Canbazlı haben jedoch im Gegensatz zu Kautzsch's Annahme keine Voluten... Keines der jetzt in der Kirche befindlichen Stücke — weder die in situ noch die am Boden liegenden der Nordseite — hat Voluten).*

25 Feld, *Bericht*, p. 99.

26 Keil et Wilhelm, *Denkmäler*, passim; A. Machatschek, *Die Nekropolen und Grabmäler im Gebiet von Elaiussa Sebaste und Korykos im Rauhen Kilikien* (Österreichische Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Klasse, Denkschriften, Bd. 96) Graz-Wien-Köln 1967.

27 Kautzsch, *Kapitellstudien*, p. 22.

28 Kautzsch, *op. cit.*, p. 23, pl. 4, fig. 32.

29 Kautzsch, *op. cit.*, 37, pl. 10, figs. 149, 150; L. Hautecoeur et G. Wiet, *Les mosquées du Caire*, Paris 1932, pp. 199—202, pl. 1 (le chapiteau se trouve sur une des colonnes doubles à gauche) K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture II*, Oxford 1940, pp. 142 et s., pl. 32 c, a publiée un chapiteau semblable mais avec des volutes, à la page 148, il dit: »*The capitals are also very varied, being of every conceivable type of Corinthian and Composite*«.

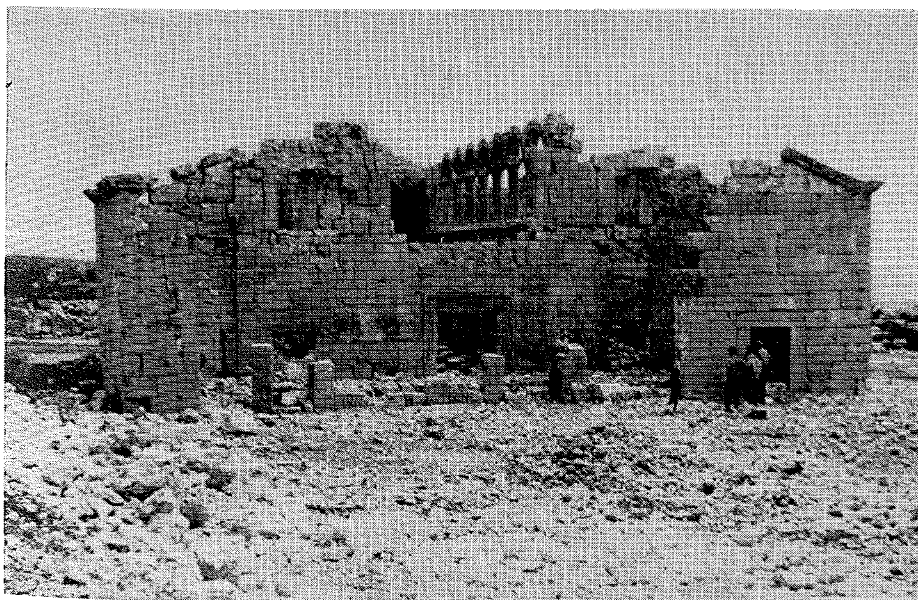
30 K. Ginhart, *Das christliche Kapitell zwischen Antike und Spätgotik* (Beiträge zur vergleichende Kunstforschung III) Wien 1923, pl. 10, fig. 56. Ce chapiteau n'est point mentionné dans le texte!

31 Kautzsch, *op. cit.*, p. 23 et p. 40; à la p. 210 il dit: »*Es kommen solche Kapitelle mit vollen Blättern allen Zeiten und allerorten vor. In Konstantinopel und Griechenland scheinen sie selten zu sein, dagegen in Kleinasien, Syrien, Palästina und Ägypten begegnen sie häufig*«.

32 Keil et Wilhelm, *Denkmäler*, p. 26, pl. 14, figs. 44, 45.

33 Lors de notre première visite à Canbazlı, le 16 Aout 1972, une pluie dilluviale nous l'a fait constater. Généralement les façades exposées au nord des églises de la Cilicie sont aveugles. Les rares entrées sont munies des marquises en pierre et les fenêtres d'auvents, cf. l'Eglise funéraire hors-les-murs (=Grabeskirche Extra-muros) à Korykos, v. Herzfeld et Guyer, *Meriamlik und Korykos*, figs. 133—134; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 2e éd., Paris 1925, I, p. 93, fig. 32; Miss G. L. Bell, *Notes on a Journey through Cilicia*, Revue Archéologique, 4e série VII (1906) p. 18, fig. 11; la basilique no. IV à Kanytelleis-Kanlıdivan, cf. S. Eyice, *Kanlıdivan* (v. notice) 7, p. 430, pl. XVII, fig. 25. Dans la même région nous avons rencontré d'autres exemples qui sont encore inédits.

Fig. 10.
Façade ouest de la basilique



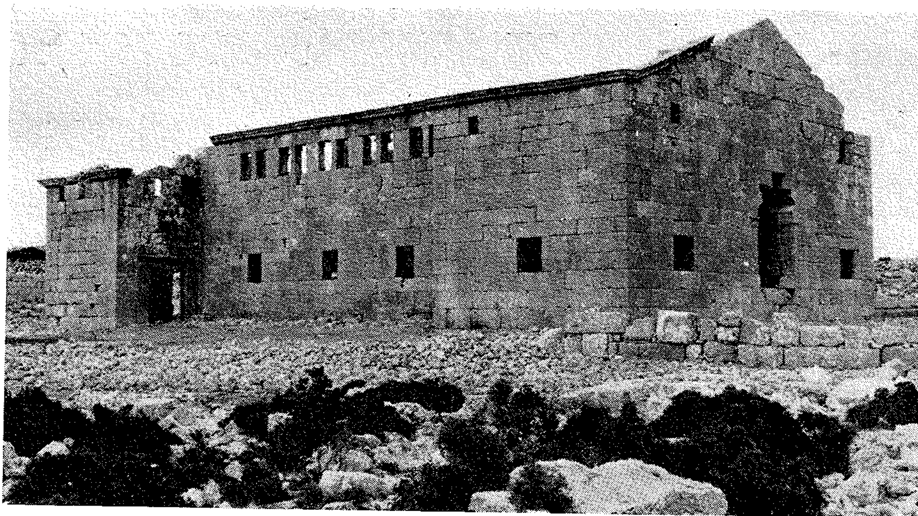


Fig. 11.
Façade sud et est de la basilique



Fig. 14. La partie supérieure des murs

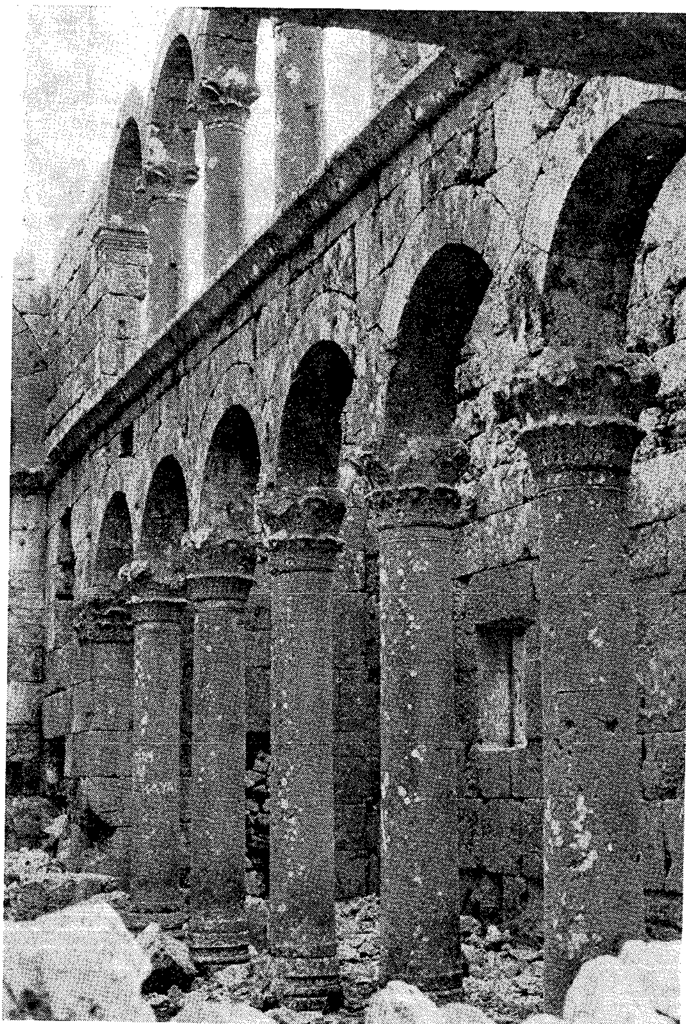


Fig. 12.
Vue intérieure de la basilique

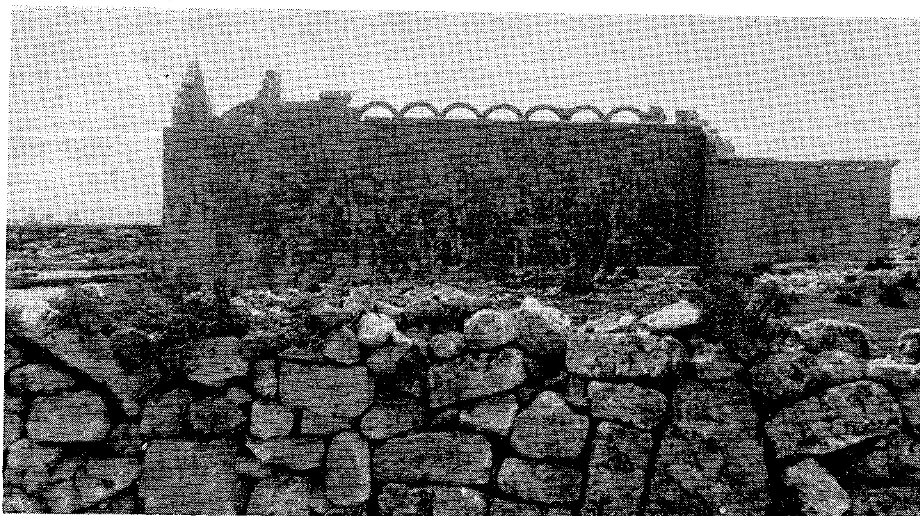


Fig. 13.
Façade nord de la basilique

les pierres de taille de la maçonnerie et les linteaux de ces entrées, on a laissé une mince cavité de 3,5 à 5 cm de hauteur, cavité qui assume la fonction d'un arc de décharge. L'abside semi-circulaire a un banc en pierre mais pas de cathedra. La voûte en cul-de-four est faite en pierres de taille rassemblées en assises concentriques et elle se trouve encore en assez bon état. L'hémicycle de l'abside prenait la lumière au moyen de deux fenêtres cintrées que séparait une colonne aplatie. Celle-ci n'existe plus mais on peut facilement la restituer. En 1978, nous avons rencontré dans le mur d'enclos de l'ancien cimetière du village une colonne qui, vu la proximité de l'église, semble provenir de l'abside de celle-ci. On peut voir aussi sur les flances latéraux de ces ouvertures les trous de scellement pour y fixer des grillages ou des châssis de fenêtres.

La partie la plus curieuse de cette basilique est sans doute la disposition des *pastophoria* qui constituent deux »appartements« de dimensions inégales. Les rez-de-chaussées de ces »appartements« étaient accessibles à la fois du fond des nefs latérales et du *béma*. Celui du sud est plus spacieux et il depasse la façade sud de 2 m 27. Dans chacune de ces pièces un arc transversal qui s'appuie sur des consoles encastrées dans l'appareil des parois, les subdivisent en deux comparatiments. Les consoles ne sont point uniformes. Dans le *pastophorion* sud les deux bouts de l'arc retombent sur ces consoles par l'intermédiaire des dés non-identiques. Tandis que l'arc du *pastophoria* nord est dépourvu de ces éléments intermédiaux et il retombe directement sur des consoles grossièrement taillées. La fonction de ces arcs est de soutenir un cloison en maçonnerie qui divise l'étage supérieure en deux pièces. Les pièces supérieures communiquent entre elles au moyen des portes percées au milieu de la cloison, et elles étaient accessibles en passant par les tribunes. On ne saurait dire si, du rez-de-chaussée des *pastophoria*, au moyen d'un escalier intérieur et en bois, on pouvait accéder à l'étage supérieure. Les *pastophoria* à deux étages ne sont point rares en cette région, on pourrait dire même que c'est un des traits caractéristiques de l'architecture chrétienne locale. Mais la fonction de ces »appartements« composés de plusieures pièces reste à établir. Il est aussi à remarquer que ces pièces recevaient, au moyen de très petites ouvertures, une lumière insuffisante. Les pièces du rez-de-chaussée ont des fenêtres un peu plus grandes mais sans encadrement. Par contre une des pièces supérieures du *pastophorion* nord n'a aucune ouverture pour l'éclairage du jour.

Toute la structure de la partie orientale de la basilique est fermée par un mur droit qui est encore parfaitement conservé. Une corniche profilée et ornée de denticules qui court le long des façades, souligne ici le pignon. Ainsi, on voit encore une fois en Cilicie, l'existence d'un mur droit qui limite le chevet d'une basilique. C'est derrière cette surface simple et austère que se trouvent l'hémicycle de

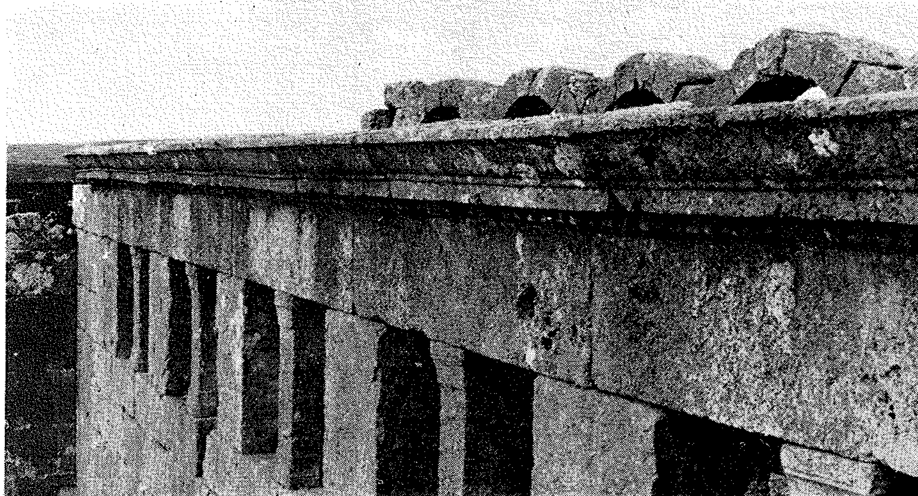


Fig. 15. Les fenêtres de la façade sud et la corniche

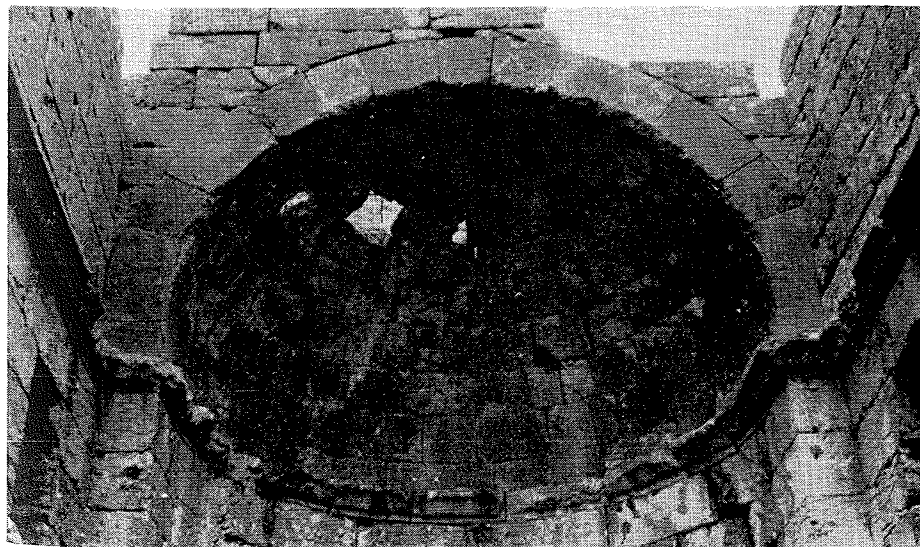


Fig. 16. Colonnade supérieure

l'abside et les deux *pastophoria*. Le pignon encore en bon état est très instructif pour restituer la forme de la toiture en charpente qui originairement devait couvrir tout le bâtiment. L'existence d'un pignon identique à l'ouest, comme le témoigne le fragment encore *in situ* à l'angle sud-ouest, prouve clairement que toute la masse de l'édifice était couverte au moyen d'une toiture à deux pentes ou en bâtière. Donc contrairement aux basiliques ravennates ou aux celles de la Syrie, la nef principale n'avait point de comble surelevé[34]. Ceci pose un problème assez important: vu l'absence totale sur la façade nord de fenêtres, le bas-côté et la galerie nord et même la nef principale prenaient la lumière du jour moins que médiocrement. Les dix fenêtres supérieures de la façade sud devaient éclairer la nef principale qui recevait sans doute en plus de la lumière par le gynécée. A cette fin, celui-ci devait avoir, outre une série de fenêtres percées sur la façade ouest, une galerie ouverte sur la nef centrale. Ainsi cette grande basilique formait extérieurement une masse austère et compacte parfaitement étanche pendant la mauvaise saison aux intempéries de cette région montagneuse. Il est curieux de constater que les corniches n'ont pas de gargouilles, l'eau de pluie devait ruisseler le long des surfaces de façades. Enfin on peut dire que l'architecture de cette église imposante par son aspect général, dénote une malhabilité dans l'exécution constructive. En effet outre quelques irrégularités déjà soulignées, la différence de mesure qui est apparente entre les hauteurs des deux pignons, donnait à la faîte du toit une ligne, non pas horizontale, mais légèrement inclinée vers le narthex.[35]

Dans la basilique de Canbazlı les seuls éléments décoratifs se limitent aux chapiteaux de pilastres et à ceux des colonnades inférieures et supérieures. Les exemples analogues de ces chapiteaux sont datés différemment. Les semblables des chapiteaux de pilastre se voient aux IIIème et IVème siècles, ceux de la nef centrale au VIème siècle et ceux des galeries au début du Vème siècle. Mais comme nous l'avons souligné, ces derniers ont leurs analogues sur les monuments de la même région et qui doivent dater du IIIème siècle. Donc, avec les plus larges limites, l'église devrait appartenir aux IV—VIème siècles. Cette basilique qui en ses grandes lignes ressemble aux basiliques dites du »type hellénistique«, a aussi les particularités d'une école architecturale locale. Le mur droit qui cache l'hémicycle de l'abside est un trait caractéristique qui se rencontre dans cette partie de la Cilicie. C'est d'ailleurs la seule ressemblance avec certaines basiliques de la Syrie[36]. Contrairement à l'architecture syrienne, ici les *pastophoria* ont pris l'aspect de véritables »appartements« à deux étages[37]. En Cilicie, plusieures églises ont des annexes semblables, l'on pourrait conclure que dans cette région, la liturgie chrétienne se déroulait sélon un rite différent par rapport à celui des autres endroits. L'arc transversal qui soutient la cloison de l'étage supérieur est encore caractéristique pour l'architecture régionale. Les seuls éléments décoratifs de cette basilique certes grandiose mais aussi austère, si on fait exception des chapiteaux, sont les oves qui ornent l'encadrement de l'entrée principale et les denticules de la corniche qui servait de gouttière. Ce sont les motifs de l'architecture antique. A notre avis, ces éléments décoratifs rapprochent l'église de Canbazlı plutôt de la période antique. Bref pour dater la basilique de Canbazlı, nous préférons avancer les années qui embrassent la deuxième moitié du IVème siècle et le courant du Vème. Quant à l'hypothèse que le narthex serait une adjonction tardive, nous la réfutons catégoriquement; le narthex et le corps de l'édifice constituent une masse compacte. Sans le narthex on n'aurait pas construit les tribunes dont les entrées sont accessibles seulement du gynécée.

Fig. 17. La semi-coupole de l'abside



[34] H. C. Butler et E. B. Smith, *Early Churches in Syria, fourth to seventh Centuries*, Princeton 1929, Ruveha, église sud (IVème siècle) figs. 24, 25; Simkhār, fig. 29; Kharâ Shems, figs. 30, 31; Fâfirtin (date: 372), fig. 32; Dâr Kîta (date: 418), fig. 49; Kasr Iblisv, fig. 53; Serdjibleh, fig. 57; Bakırha (date: 546), figs. 145, 146, 148; Mshabbak, fig. 184; v. aussi, H. W. Beyer, *Der syrische Kirchenbau* (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, I) Berlin 1925, passim. Il est à noter que ces basiliques n'ont pas de tribunes.

[35] Il faut ajouter cette forme de toit en bâtière à la typologie des couvertures des basiliques qu'avait formulé A. Orlandos, cf. A. Orlandos, Ἡ ξυλόστεγος παλαιοχριστιανικὴ βασιλικὴ τῆς Μεσογειακῆς λεκάνης, Athènes 1952—1957, 3 volumes, p. 173, figs. 130, 131; p. 174, fig. 132; p. 179, fig. 140; p. 181, fig. 142; p. 183, figs. 144—146; p. 186, figs. 150, 151; p. 187, fig. 152; N. K. Moutsopoulos, Πίνακες βυζαντινῆς Ἀρχιτεκτονικῆς, Thessalonique 1962, I, pp. 19—20.

[36] L'influence de l'art syrien sur l'architecture de la Cilicie (cf. Butler et Smith, *Early Churches*, p. 263) est, selon notre point de vue, une exagération. Cette question sera traitée dans le livre que nous nous proposons de publier sur l'art chrétien de la Cilicie.

[37] En Syrie la cathédrale de Kerrâtin (début du VIème siècle?) seule semble être pourvue des *pastophoria* que divisaient des arcs transversaux, cf. Butler et Smith, *Early Churches*, p. 158, fig. 169; Beyer, *Syrische Kirchenbau*, p. 130, fig. 84.

Церковь Михаила в Переяславле

М. В. Маленковская и П. А. Раппопорт

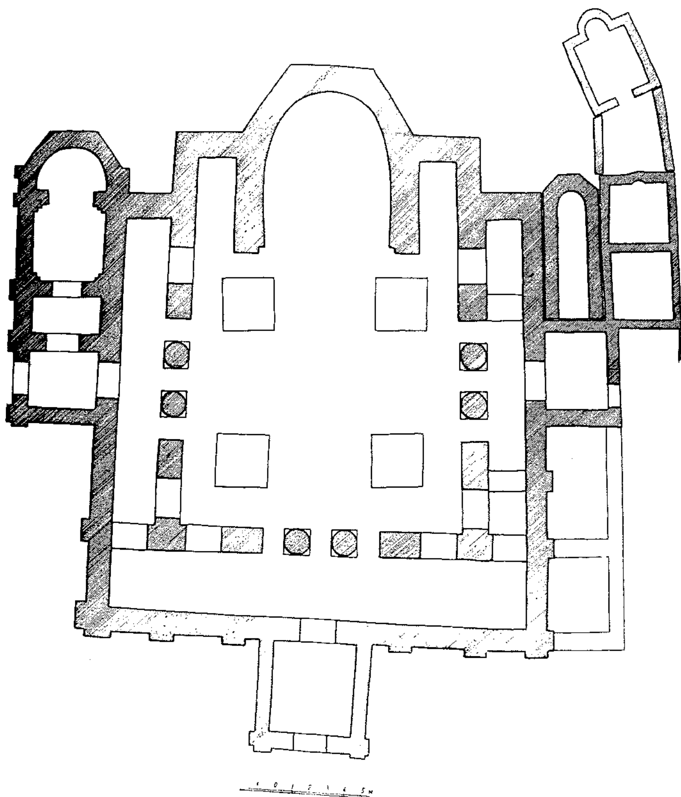
В 1949 г. археологическая экспедиция под руководством М. К. Каргера начала раскопки памятников зодчества в г. Переяслав-Хмельницкий (древний Переяславль Русский). Основной задачей экспедиции были поиски остатков упоминаемой в летописях церкви Михаила. Эта задача была решена в первый день раскопок: в шурфе, заложенном к северу от существующего здания Михайловской церкви был обнаружен фундамент древнего храма. В том же сезоне удалось раскопать почти всю северную стену здания. В 1952 г. раскопки были продолжены и был вскрыт участок, лежащий севернее древней церкви. В 1953 г. раскопали южную стену храма. Наиболее широкий размах имели раскопки 1954 г., когда были вскрыты восточная и западная стены, северная треть интерьера, северная пристройка и комплекс сооружений, примыкавших к храму с юго-востока.

Результаты раскопок 1949 г. были опубликованы М. К. Каргером достаточно подробно.[1] Об итогах работ 1953 г. имеются лишь краткие информации.[2]

[1] Каргер М. К., *Памятники переяславского зодчества* XI—XII *вв. в свете археологических исследований.* Советская археология, XV 1951, с. 52—63; его же. *Памятники древнерусского зодчества в Переяслав-Хмельницком.* В кн.: Зодчество Украины. Киев, 1954, с. 271—281.

[2] Каргер М. К., *Раскопки в Переяславе-Хмельницком в 1952—1953 гг.* Советская археология, XX, 1954, с. 10—11; его же, *Розкопки в Переяславе-Хмельницькому в 1952—1953 гг.* Археологія. т. IX, Киев, 1954, с. 8—9.

Рис. 1. Церковь Михаила. Реконструкция плана (по М. К. Каргеру



Работы 1952 и 1954 гг. никак не отражены в научной литературе. Лишь в сводной статье Н. Н. Воронина, посвященной итогам работ советских археологов в области изучения истории древнерусской архитектуры, опубликована реконструкция плана церкви Михаила, составленная М. К. Каргером (рис. 1).[3]

Долголетнее отсутствие публикации материала раскопок привело к тому, что в 1975 г. церковь была частично повторно раскопана. Сохранность памятника оказалась при этом значительно худшей, чем при первых раскопках. Поэтому некоторые важные особенности храма во вторичных раскопках не удалось зафиксировать что не позволило авторам раскопок полностью понять памятник и дать его правильную интерпретацию.[4]

Между тем, церковь Михаила в Переяславле не рядовой памятник зодчества, а памятник исключительного значения. Публикация материалов раскопок этого храма совершенно необходима для понимания процессов, происходивших в развитии русской архитектуры на рубеже XI и XII вв. К сожалению, никакого законченного текста М. К. Каргера по итогам изучения церкви Михаила не имеется. В рукописи, посвященной памятникам зодчества древнего Переяславля содержатся лишь краткие отчетные данные.[5] К счастью сохранилось большинство чертежей, а также полевые фотографии.[6] Кроме того, авторы настоящей статьи, участвовавшие в раскопках церкви, использовали собственные материалы[7]. Совокупность этих данных позволяет с достаточной полнотой осветить результаты археологического исследования церкви Михаила.

Постройка Михайловской церкви в Переяславле Русском отмечена в Лаврентьевской летописи под 1089 г.: „В се же лето священа бысть церквы святаго Михаила Переяславьская Ефремом митрополитом тоя церквы, юже бе создал велику сущю, бе бо преже в Переяславли митрополья и пристрои ю великою пристроею, украсив ю всякою красотою, церковными сосуды“.[8] С незначительными отличиями это событие

[3] Воронин Н. Н., *Работы советских археологов в области истории русского зодчества* X—XIII *вв.* Материалы научной конференции, посвященной 40-летию советского искусствознания. М., 1958, с. 121.

[4] АсеевЮ. С., Харламов В. А., Сикорский М. И., *Исследования Михайловского собора в Переяслав-Хмельницком.* В кн.: Славяне и Русь. Киев (в печати).

[5] *Рукописный архив Ленинградского отделения Института археологии АН СССР. Фонд М. К. Каргера. Рукопись „Переяславль“*, с. 7—19.

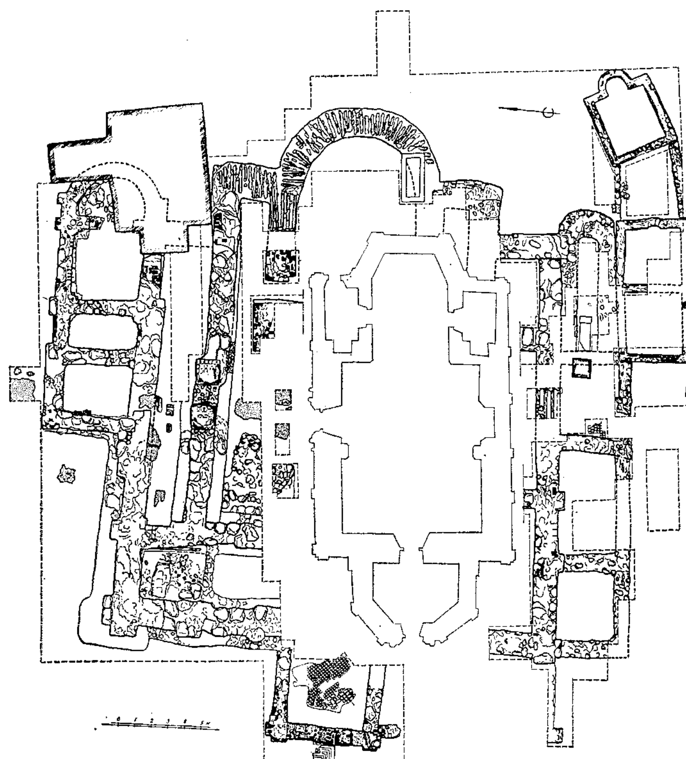
[6] Полевые чертежи 1954 г. *Рукописный архив* ... ф. 35, № 60. Фотографии — в Фотоархиве Ленинградского отделения Института археологии АН СССР.

[7] Например, дневники П. А. Раппопорта. *Рукописный архив...*, ф. 35, № 73 за 1949 г. (лл. 1-13), № 105 за 1952 г. (лл. 41—42), № 69 за 1953. г. (лл. 3—10, 26—32); обмеры и реконструкции шиферно-мозаичных плит, выполненные М. В. Малевской. *Рукописный архив* ..., фонд М. К. Каргера.

[8] Лаврентьевская лет., 6597 г. Подробный анализ этого летописного текста см. Каргер М. К., *Памятники переяславского зодчества* XI—XII *вв.*, с. 45.

описано в Ипатьевской летописи под 1090 г.[9] В 1124 г. церковь была разрушена землетрясением: „земля потрясеся мало и падеся церкви великия святаго Михаила у Переяславли, мая в десятый, юже бе създал и украсил епископ Ефрем".[10] По-видимому, здание было вскоре восстановлено поскольку в XII в. здесь неоднократно хоронили переяславльских князей[11]. В 1230 г. церковь вновь была разрушена при землетрясении: „в Переяславли Руском церкви святаго Михаила каменая расседеся на двое, и паде перевод с кровлею 3-х комар..."[12] Очевидно и после этого разрушения церковь была восстановлена и продолжала функционировать, так как под 1237 г. в летописи указано, что при взятии Переяславля передовым отрядом татаро-монгольской армии „и церковь архангела Михаила скруши, и сосуды церковныя бесчисленныя златыа и драгага каменья взят и епископа преподобного Семеона убиша".[13]

Рис. 2. Церковь Михаила. План по итогам раскопок М. К. Каргера 1949—1954 *гг.*



После монгольского разгрома церковь Михаила лежала в руинах вплоть до середины XVII в., когда на этом месте была построена новая церковь.[14] Возможно, что церковь эта была деревянной. Около 1749 г. было выстроено ныне существующее здание Михайловской церкви.[15] Никаких следов древней церкви на поверхности земли не осталось.

В результате раскопок 1949—1954 гг., проведенных вокруг церкви XVIII в., оказался раскрытым почти весь древний храм, кроме его интерьера в пределах центрального и южного нефов, поскольку этот участок лежал под существующим зданием церкви (рис. 2). Сохранность древнего памятника оказалась различной. В большинстве случаев сохранились фундаменты; местами на фундаментах обнаружены нижние ряды кладки стен, а в других местах, наоборот, даже фундаменты были выбраны и удалось проследить лишь фундаментные рвы. Севернее храма раскопан развал строительных материалов, среди которых найдено несколько крупных блоков кладки.

Михайловская церковь представляла собой большой пятинефный храм (рис. 3 — слева). Его длина 33 м, а с западным притвором — около 39 м, ширина без притворов около 27 м в западной части и 25.6 м — в восточной. Азимут продольной оси здания — 89°. Крайние северный и южный нефы храма, а также его нартекс были четко отделены от центрального пространства, соединяясь с ним тройными арками, опирающимися на два столба. Столбы эти были выявлены только в северной части церкви, причем от восточного столба аркады сохранилось лишь кирпичное квадратное основание, а от западного столба уцелело и основание круг-

[9] Ипатьевская лет., 6598 г.
[10] Ипатьевская лет., 6632 г.
[11] Ипатьевская лет., 6649, 6658, 6695 гг.
[12] Ипатьевская лет., 6738 г.
[13] Ипатьевская лет., 6745 г.
[14] В помяннике Михайловской церкви создателем ее назван Федор Лобода, бывший до 1653 г. переяславским полковником, а затем до 1666 г. генеральным судьей. См. Максимович М. А., *Собрание сочинений* т. I, Киев, 1876, с. 710.
[15] Стороженко А. В., *Очерки переяславской старины.* Киев, 1900, с. 56.

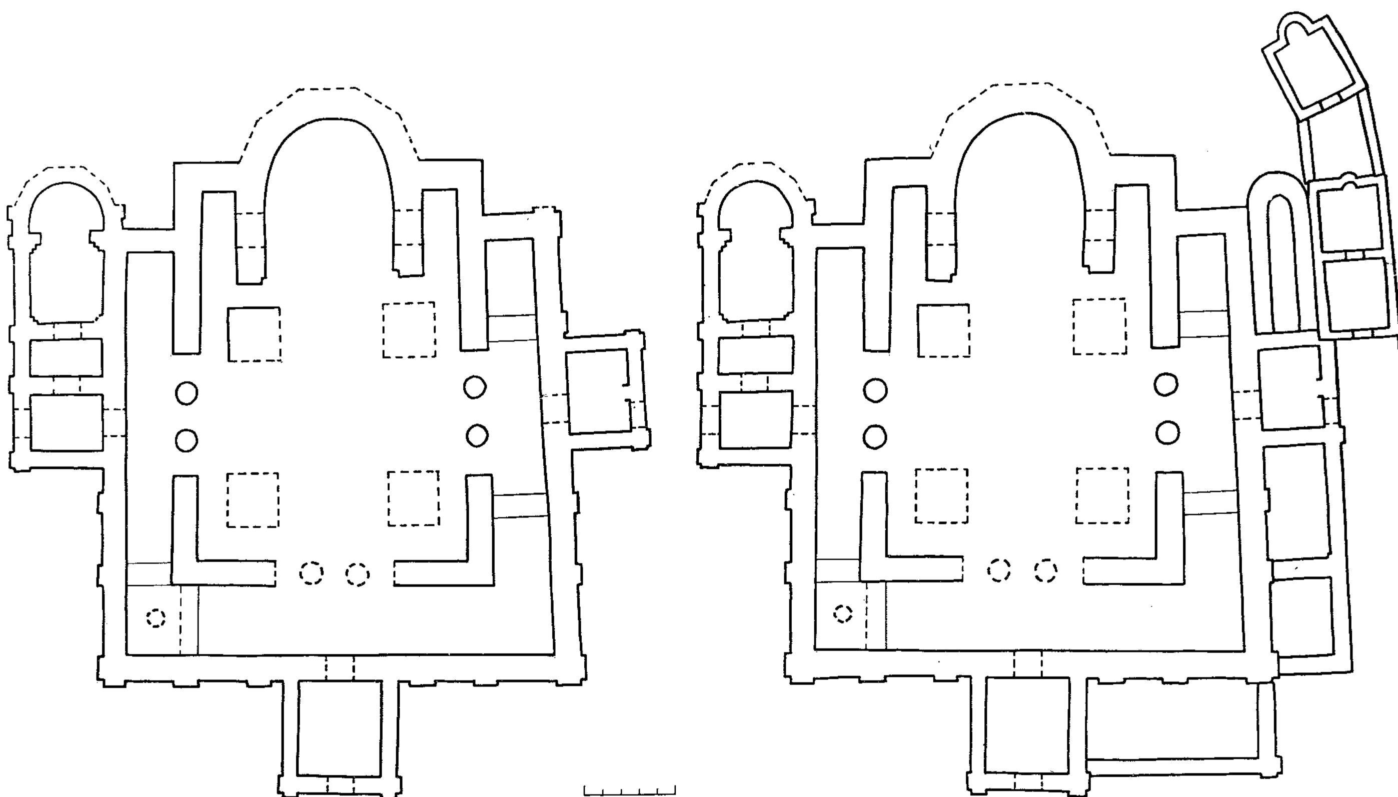


Рис. 3.
Церковь Михаила. Реконструкция плана.
Слева — первый этап строительства, справа — храм с пристройками

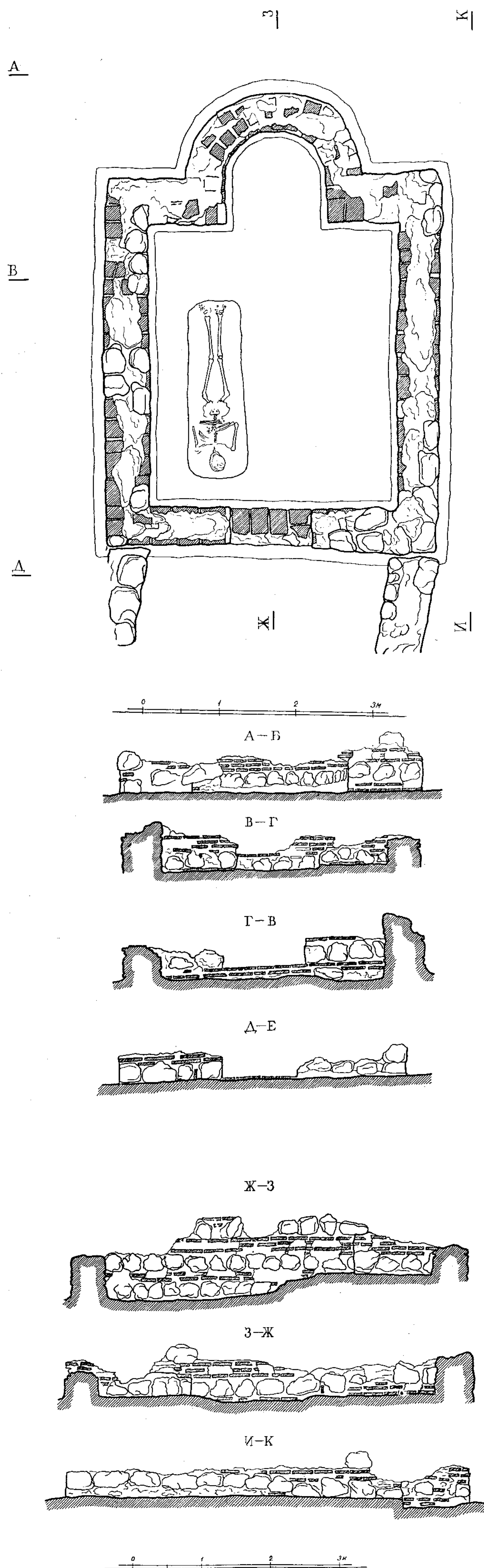


Рис. 4.
Юго-восточная часовня.
План и профили

лого (или, может быть, граненого) столба. Вряд ли могут быть сомнения в том, что подобный прием был повторен и с юга, а вероятно также и с запада. Центральное трехнефное пространство храма было сильно выдвинуто к востоку, благодаря чему восточный фасад имел не плоскостный, а уступчатый характер. Храм имел одну большую апсиду. Купол опирался на 4 очень массивных столба. Очертания северо-восточного столба были определены раскопками. Столб был квадратным, со сторонами около 3 м. На северной плоскости столба, в его нижней части на небольшую высоту сохранилась штукатурка со следами фресковой росписи. От северо-западного столба сохранился лишь фундамент. Южная пара столбов не была раскопана. Размер подкупольного квадрата был видимо равен примерно 5.8—6.0 м.

На внутренних стенах здания не было лопаток, а снаружи стены членились плоскими лопатками. Храм имел три портала и перед каждым порталом был размещен притвор. На углах западного притвора хорошо сохранились плоские лопатки. Весь северо-западный угол храма был заполнен сплошной бутовой кладкой на растворе, а в середине этой кладки сохранились остатки круглого столба. Очевидно, что это основание лестничной башни, ведшей на хоры. К северо-восточному углу храма примыкал небольшой бесстолпный храмик с апсидой, соединявшийся промежуточным помещением с северным притвором.

Таков был план Михайловской церкви сразу после ее постройки. Очень скоро к юго-западному углу здания пристроили узкое удлиненное помещение с толстыми стенами, заканчивавшееся с востока апсидой. Судя по обнаруженному в этом помещении шиферному саркофагу, это была надгробная часовня. Размещалась она симметрично северо-восточной часовне, построенной одновременно с самим храмом.

Еще несколько позже с юго-востока к церкви был пристроен целый комплекс помещений. Сперва возвели небольшую двухчастную постройку размером 4.5 × 8.9 м. Восточная часть этой постройки представляла собой часовню. В ее восточной стене размещена очень слабо выраженная апсида. Затем, очевидно почти сразу же, с востока пристроили еще одну часовню, соединенную с первой промежуточным помещением. Эта вторая часовня имеет размер 5.8 × 4.4 м и повернута осью значительно севернее, чем весь остальной ансамбль храма (рис. 4). В обеих часовнях обнаружено по одному погребению в глубокой могильной яме, причем в первой часовне погребение парное.

Раскопанный к западу от этого комплекса небольшой участок стены свидетельствует, что перед южным притвором храма, видимо, было еще помещение, объединявшее вход в храм и в притвор первой часовни. Наконец еще позже к западной половине южной стены церкви, а судя по небольшому участку стены и к южной половине западной стены, также были пристроены дополнительные помещения. Возможно, что какие-то пристройки существовали и к северу от храма, поскольку участки известково-цемяночного пола были обнаружены к северу и к западу от северного притвора.

Таким образом, к Михайловской церкви, вскоре после ее сооружения, было пристроено несколько надгробных часовень и целый ряд вспомогательных помещений, превративших эту церковь в сложный архитектурный ансамбль (рис. 3 справа).[16]

---

[16] В одном из помещений, лежащих к югу от собора, видимо находился епископский архив. Здесь были найдены три актовых свинцовых печати: 1. Расцветший крест + изображение неизвестного святого. Печать какого-то владычного наместника XII в.; 2. Св. Георгий + 5-строчная стихотворная греческая надпись. Тип, распространенный в XI-XII вв. Не принадлежала ли киевскому митрополиту Георгию (60—70 гг. XI в.)? 3. Богоматерь — Знамение + св. Савва. Печать какого-то епископа XII в. Определение печатей сделала М. П. Сотникова (Государственный Эрмитаж).

Несмотря на то, что стены церкви сохранились лишь в нескольких местах и, к тому же, на очень незначительную высоту, конструкция этих стен достаточно ясна. Блоки кладки, лежащие севернее здания позволяют определить, что стены храма были сложены в смешаной технике — с чередованием рядов кирпичей и необработанных камней. Кирпичная кладка применялась со скрытым рядом, т.е. на фасад выходили не все ряды кирпичей, а через один, тогда как промежуточный ряд несколько отступал от поверхности фасада и был прикрыт раствором. Кирпичи, как правило, хорошего обжига, размером — (4.0—4.5) × (26—29) × (36—38) см. В большинстве они красные, хотя применялись также коричневые и песочно-желтые кирпичи, тоже хорошо обожженные. Раствор в кладке розовый от примеси мелко-толченого кирпича (цемянка). Толщина стен 1.15—1.25 м. На одном из упавших блоков кладки сохранилась часть небольшой декоративной ниши. В развале северной стены было найдено большое количество фрагментов штукатурки с остатками фресковой росписи, кирпичи с рифлением на одной из постелистых сторон, а также лекальные кирпичи с треугольным и полукруглым торцом.

Фундаменты храма — из крупных валунов на розовом цемяночном растворе. В небольшом количестве в фундаментах использованы куски кирпичей. Глубина фундаментов различная, что очевидно связано со своеобразием структуры почвы. Так, в районе южной части храма на глубине около 0.5 м залегает слой чистого лёсса толщиной 0.75 м. Ниже лежит жирный черный гумус, не имеющий никаких включений, а на глубине 1.75 м от древней поверхности вновь начинается плотный лёсс. Древние строители прорезали фундаментными рвами как верхний слой лёсса, так и слой гумуса, оперев

Рис. 5. Фундаментный ров апсиды



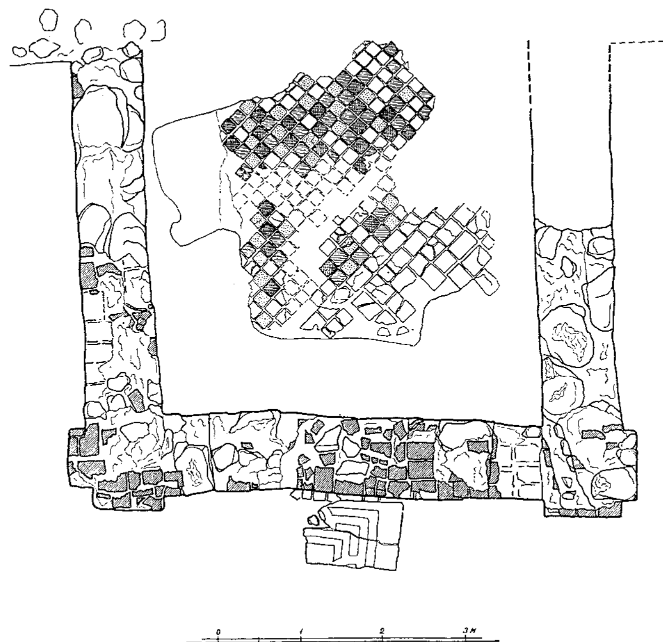


Рис. 6. Западный притвор

подошву фундамента на нижний слой лёсса, т. е. заглубив фундамент до 1.75 м. В районе северной стены слой черного гумуса толще и нижний слой лёсса начинается на глубине 2.4 м. По-видимому, строители не сочли возможным делать такие глубокие фундаменты и поэтому придали фундаментам северной стены глубину 1.2. м. В этом случае подошва фундамента лежит в слое лёсса, но на 10 см. ниже начинается слой черного гумуса. В восточной части южной стены залегание слоев иное: здесь слой лёсса начинается на глубине 1.4 м от древней поверхности. На этом участке строители придали фундаменту глубину 1.45 м, лишь слегка врезав его подошву в лёсс. Фундаментные рвы апсиды имеют глубину 1.2—1.3 м. Ленточных фундаментов между подкупольными столбами не имеется.

В основании фундаментов размещена деревянная субструкция из лежней. В большинстве случаев 4—5 параллельных лежней проложены вдоль направления стен. Однако, в фундаменте восточной стены короткие отрезки лежней расположены поперек направления стены, а в апсиде лежни размещены радиально (рис. 5).

Ширина фундаментов около 1.5 м, т.е. немного больше толщины стен. В западной половине северной стены храма и в северной половине его западной стены фундаментный ров расширен в наружную сторону более, чем на 1 м. Этот ров в нижней части заполнен камнями, а выше строительным мусором. У северо-западного угла храма такой ров образует округлое расширение. Глубина дополнительного рва несколько больше, чем основного. Подобная картина отмечена и по обе стороны фундамента, отделяющего северный неф храма от его центрального пространства. Создается впечатление, что фундаменты храма подверглись дополнительному укреплению. Очень вероятно, что это было сделано не одновременно с возведением здания, а позже, может быть во время восстановления храма после землетрясения.

Судя по найденным обломкам, полы церкви были устланы плитами красного шифера (овручский сланец). Многие плиты имели на поверхности фигурные углубления для мозаичного набора. Кое-где между плитами смальта была набрана непосредственно в известково-цемяночный слой подмазки пола. В западном притворе пол был покрыт квадратными керамическими плитками с поливой желтого, зеленого или коричнево-вишневого цвета (рис. 6). Значительный участок такого пола сохранился в непотревоженном состоянии. Плитки лежали под углом 45° к стенам так, что полосы плиток одного

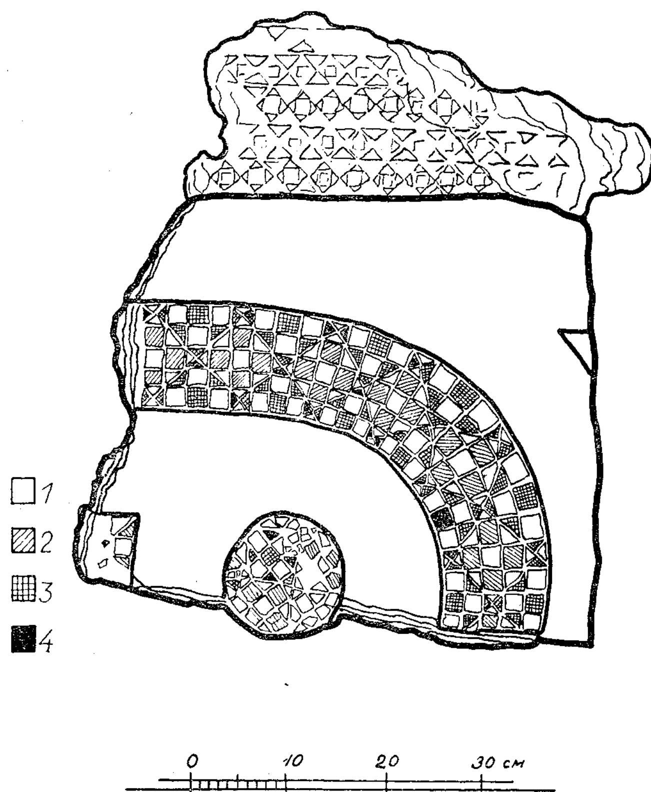
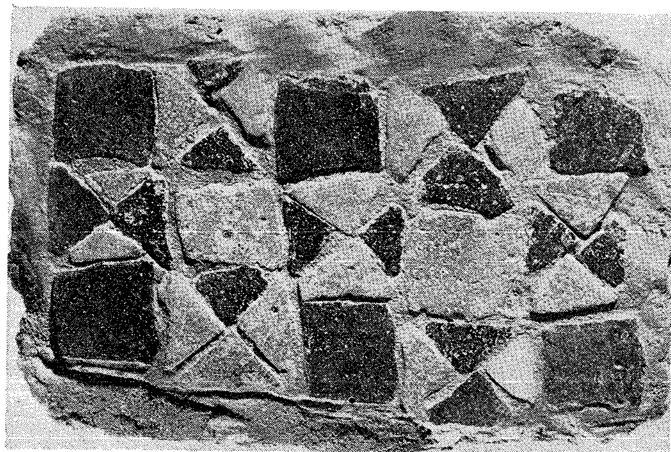


Рис. 7. Фрамгент шиферной плиты с мозаичным набором (из северного нефа). Цвет смальты: 1 *—желтая,* 2 *— зеленая,* 3 *— вишневая,* 4 *— черная.*

Рис. 8. Фрагмент мозаичного набора пола в северном нефе



цвета шли по направлению главной оси здания. Небольшой участок плиточного пола сохранился и в южном притворе, но здесь плитки лежали сторонами параллельно стенам. При раскопках найдены керамические плитки с гладко затертой поверхностью, но без поливы, а также поливные плитки с росписью.

Интерьер храма был полностью расписан фресками. Кроме многочисленных фрагментов, найденных при раскопках, в ряде мест фрески сохранились на нижних частях стен. Так, на внутренней поверхности северной стены роспись сохранилась на высоту до 40 см — это одноцветные поля (голубовато-серого и желтого цвета), разделенные вертикальными красно-коричневыми полосами с узкой белой окантовкой этих полос.

Сравнительно небольшое количество оттенков цвета смальты и крайне незначительное количество мелких ее кубиков дают основания полагать, что мозаика использовалась, в основном, для убранства пола, а не стен. Тем не менее, несколько кубиков золотой смальты, найденных при раскопках, свидетельствуют о наличии каких-то стенных мозаичных изображений.

При раскопках были обнаружены незначительные остатки верхних частей здания — обломки голосников, куски круглых оконных стекол, куски лестового свинца от кровли.

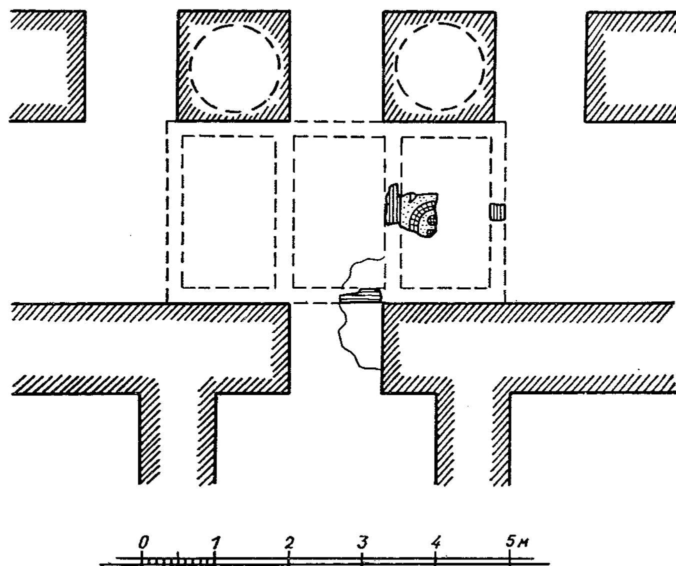
Комплекс построек, примыкающий к церкви с юго-востока, существенно отличается от основного здания храма характером своей строительной техники. Кладка стен здесь также смешаная — из кирпичей и камней, но кирпичи применены совершенно иные. Они имеют толщину 3.0—3.5 см, т.е. заметно тоньше кирпичей церкви; размер их постелистой стороны — (20—22) × (30—32) см. Кирпичи яркокорасные, очень хорошего обжига, звенят при ударе, очень четко формованы, часто имеют срезанные наискось кромки. Раствор в кладке также розовый, цемяночный. О том, что юго-восточный комплекс был построен позже основного здания храма, а не раньше его, свидетельствует наличие в кладке этого комплекса отдельных кирпичей такого же типа, как в самой церкви.

Поскольку ширина стен зданий юго-восточного комплекса очень невелика (0.58—0.60 м), фундаменты здесь значительно уже фундаментов храма. Глубина их около 0.6 м, но благодаря резкому понижению уровня грунта в этом направлении, подошва фундаментов пристроек лежит не выше, а даже ниже подошвы фундаментов церкви.

Удлиненная промежуточная постройка, возведенная между юго-восточным комплексом и южной стеной храма имеет фундамент той же глубины, что и фундамент южной стены, но сложен этот фундамент на плохом растворе, включающем много мелких кусочков шифера и очень мало цемянки. Фундамент пристроек, примыкающих к западной половине южной стены храма сложен очень небрежно на белом растворе без цемянки.

Особый интерес представляют собой фрагменты исключительно нарядного шиферно-мозаичного пола Михайловской церкви, прежде всего небольшие участки его, сохранившиеся в первоначальном положении. В центральной части северного нефа, между стеной и западной колонной тройной арки сохранился фрагмент шиферной плиты (53 × 44 см), инкрустированной набором из смальты (рис. 7). Кубики смальты желтого, зеленого, вишневого и, как исключение, черного цвета уложены в фигурные углубления на тонком слое цемяночного раствора. Закономерное чередование различных по форме и цвету кусков смальты создает определенный рисунок в заполнении круга и криволинейной полосы. Судя по обрывочности рисунка плита имела большой размер и, видимо, соответствовала ширине нефа собора. Вдоль наружного края этой плиты, с

Рис. 9. Схематический план размещения остатков мозаичного пола в северном нефе



восточной стороны сохранилась полоса цемяночной подготовки пола (шириной 17 см) с отпечатками квадратных и треугольных кубиков смальты, уложенных в виде пяти узких линий, параллельных краю плиты. С западной стороны фрагмента шиферной плиты, на расстоянии 1.2 м от ее наружного края был обнаружен другой небольшой (14 × 8 см) участок известкового раствора пола, но на этот раз с сохранившимся набором смальты (рис. 8). Ширина всей полосы, состоящей из пяти узких линий набора смальты — 14 см, однако, судя по неровному краю полосы с ее западной стороны, здесь могла быть еще одна линия набора и тогда ширина всей мозаичной дорожки составляла бы, как и с восточной стороны плиты, 17 см. Местоположение этой полосы позволяет реконструировать ширину плиты, как равную 1.2 м, что приблизительно соответствует ширинє основания столба тройной арки, на оси которого она лежит (рис. 9).

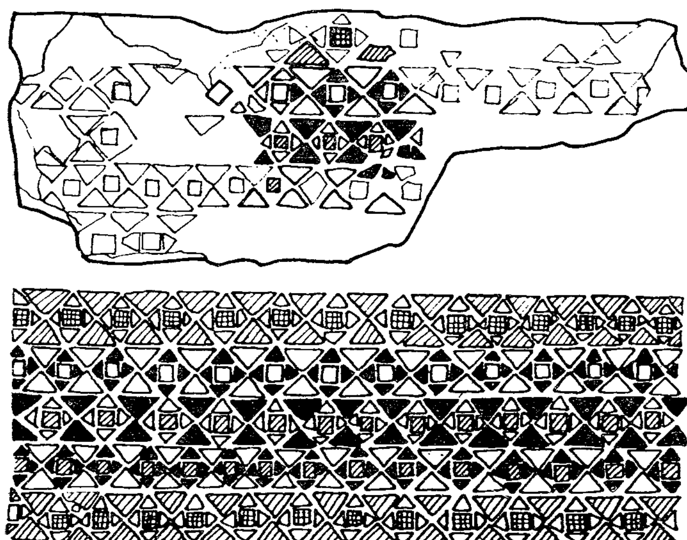
Еще один участок мозаичного пола обнаружен в северном нефе на оси портала храма (рис. 10). Здесь сохранился набор из кубиков смальты желтого, зеленого, черного и изредка вишневого цвета, уложенных в пять рядов, параллельных северной стене. При этом система укладки смальты в каждом ряду полностью совпадает с ее укладкой в первой полосе (к востоку от шиферной плиты), где сохранились лишь углубления от смальты в растворе. Ширина всей полосы, как и первой — 17 см, сохранившаяся протяженность известковой подмазки с отпечатками смальты 60 см. К югу и северу от этой полосы, то-есть в северном нефе перед порталом храма и в его проеме, были уложены шиферные плиты, отпечатки которых хорошо сохранились в подмазке пола, прилегающей с двух сторон к мозаичной дорожке.

Несмотря на то, что других непотревоежнных участков пола при раскопках церкви Михаила обнаружено не было, рассмотренные выше остатки позволяют достаточно достоверно восстановить редкую по своей декоративности композицию пола в северном нефе храма, где большие плиты красного шифера инкрустированные набором разноцветной смальты отделялись друг от друга и от стен собора каймой мозаичного набора, уложенного непосредственно в подмазку пола.

Среди многочисленных обломков шиферных плит с углублениями для мозаичного набора, найденных в строительном развале или во вторичном употреблении, особенно важны два больших фрагмента, дающие представление о рисунке смальтовой инкрустации.[17] Один из этих фрагментов был использован в качестве дна шиферного саркофага, установленного в удлиненной часовне, пристроенной непосредственно к южной стене храма (рис. 11). Размер этой плиты, со всех сторон обломанной, 148 × 75 см при толщине 4—6 см (рис. 12 — слева). Образующие геометрическую композицию этой плиты центральный круг, концентрическая окружность и криволинейные полосы заполнены кусками смальты тех же ярких цветов, что и на плите, найденной в северном нефе. Сочетание разноцветных кубиков смальты между собой составляет различный рисунок: центральный круг разбит на квадраты, в каждый из которых вписан крест; окружность и криволинейные полосы состоят каждая из трех параллельных дорожек, различающихся по цветному подбору смальты. С этими пестрыми наборами контрастирует строгое сочетание желтых и черных кубиков, чередующихся в шахматном порядке в маленьком кружке, расположенном, почти на одной оси с центральным.

Несмотря на большой размер этой плиты, она не дает возможности реконструировать полностью рисунок, выполненный инкрустацией. В этом отношении очень важен другой большой фрагмент (115 × 85 см), найденный также во вторичном применении — перед входом в западный притвор церкви (рис. 12 — справа). Он принадлежит угловой части плиты с такой же композицией, как на плите от саркофага, хотя и не соединяется с ней, т.е. относится к другому экземпляру. На основа-

Рис. 10. *Мозаичный набор бордюра пола и его реконструкция*



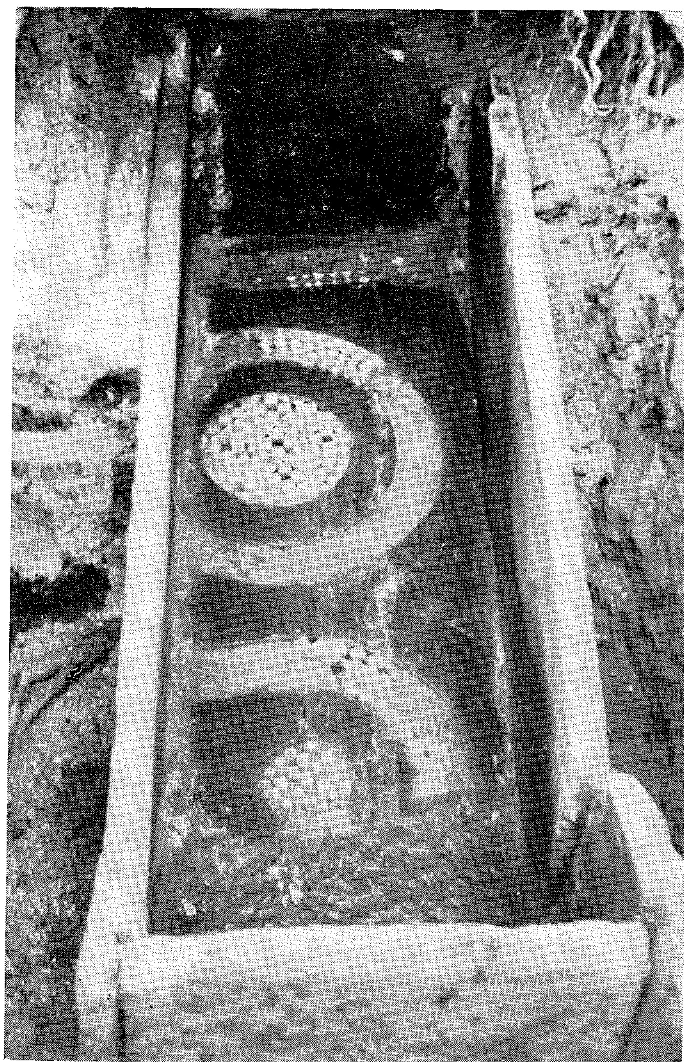


Рис. 11. *Шиферный саркофаг*

[17] По любезному сообщению Ю. С. Асеева и В. А. Харламова при раскопках 1975 г. вне собора была найдена еще онда, полностью сохранившаяся квадратная шиферная плита с рисунком для мозаичного набора.

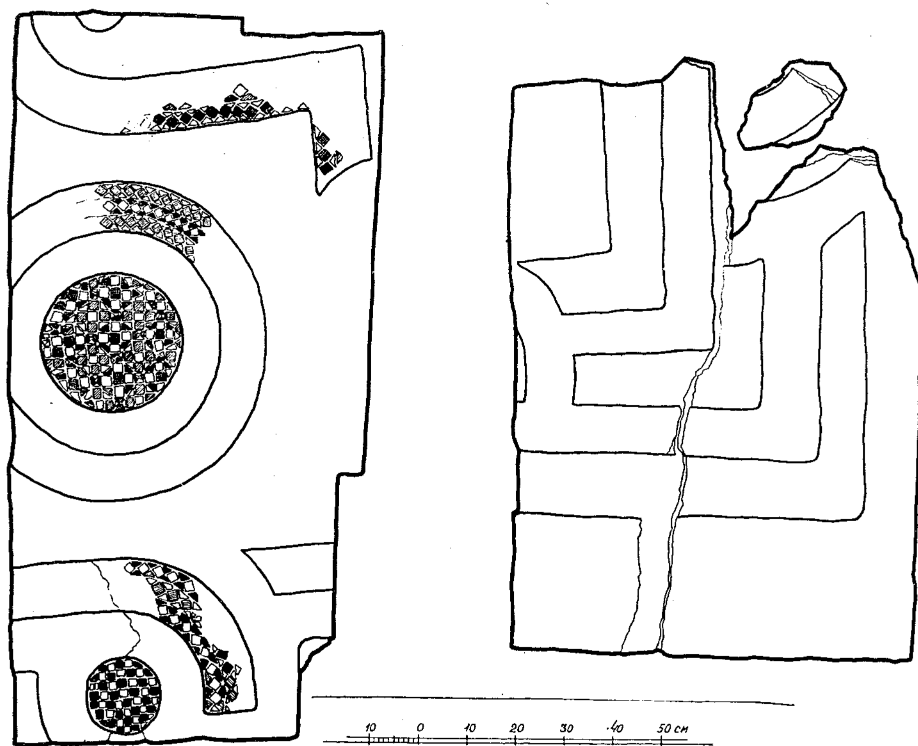


Рис. 12.
Слева — шиферная плита из саркофага; справа — фрагмент шиферной плиты, найденный перед западным притвором

нии этих двух больших фрагментов можно реконструировать габариты и композицию целой плиты (рис. 13). Это была квадратная плита со сторонами 2.15—2.16 м и со сложным геометрическим рисунком, образованным закономерным чередованием фигурных мозаичных полос с полосами такой же ширины (10—11 см) лиловато-красного шифера. Что же касается первоначального местоположения плиты из саркофага в системе убранства пола церкви Михаила, то его надо искать в центральном нефе храма, так как боковые нефы для нее узки, а в наружных боковых нефах, как мы видели, были уложены не квадратные, а прямоугольные плиты (размером 2.16 × 1.20 м).

Все остальные обломки шиферных плит с углублениями для мозаичного набора настолько фрагментарны, что не могут быть восстановлены (рис. 14). Однако они дают представление о разнообразии и богатстве декоровки пола и в других частях храма.

Следует также упомянуть, что шиферные плиты с пазами для мозаичного набора были обнаружены и при исследовании переяславльских храмов XII в. Так, в Воскресенской церкви, раскопанной в 1953 г. М. К. Каргером, большой фрагмент, обломанной со всех сторон шиферной плиты, был найден в проеме северного портала, т.е. во вторичном использовании.[18] Это обстоятельство в совокупности с другими данными привело М. К. Каргера к заключению, что шиферная плита происходит из более древней церкви, видимо, второй половины XI в. В строительном мусоре этой же церкви был найден и второй, более мелкий фрагмент шиферной плиты, близкий по своему рисунку к первому.

В конце XIX в. при сооружении ныне существующего Успенского собора П. Лашкаревым была открыта маленькая церковь и в ней найдена почти целая круглая шиферная плита.[19] Она особенно интересна тем, что рисунок, образованный пазами для мозаичного набора, почти полностью повторяет рисунок реконструированной нами плиты от саркофага Михайловской церкви, но скомпонован по кругу. Если принять во внимание, что эта маленькая церковь по своей строительной технике относится к XII в., когда шиферно-мозаичные плиты для отделки полов уже, как правило, не применялись, можно предположить, что круглая шиферная плита также происходит из более ранней постройки и скорее всего из Михайловской церкви, к тому времени уже частично разрушенной землетрясением. Круглая плита очень подходит для омфалия Михайловской церкви. При большой площади подкупольного квадрата эта плита, вероятно, была окружена квадратными шиферно-мозаичными плитами, переход к которым мог быть осуществлен при помощи мозаичного набора, уложенного непосредственно в подмазку пола.

Архитектурные формы Михайловской церкви в Переяславле совершенно необычны для древнерусского зодчества. В отличие от Софийских соборов Киева, Новгорода и Полоцка пятинефная структура переяславльского храма имеет четко выделенное центральное четырехстолпное ядро. Связь боковых нефов с центром осуществляется через проемы тройных арок. Боковые нефы несколько короче трех средних, благодаря чему восточный фасад приобретает в плане ступенчатое очертание. Процесс превращения боковых нефов пятинефного храма в самостоятельные галереи, отделенные от основного пространства интерьера в этом памятнике уже близок к завершению. Кроме того, обращают на себя внимание и такие особенности как чрезвычайная массивность квадратных подкупольных столбов, наличие только одной апсиды, крестообразное расположение притворов. Все эти особенности не применялись в русской архитектуре XI в. При этом следует подчеркнуть, что речь идет не о второстепенных деталях, а об основных элементах композиции, определяющих собой весь характер памятника.

В конце XI в. на Руси существовал лишь один архитектурно-строительный центр — Киев. Между тем, формы и композиция киевских памятников этой поры разительно отличаются от форм Михайловской церкви. Совершенно очевидно, что переяславльский храм строили не киевские зодчие. Но, в таком случае откуда же могли приехать мастера, построившие Михайловскую церков?

М. К. Каргер, отмечая необычность для русской архитектуры облика Михайловской церкви писал: „Сравнительный анализ ее беспрецедентного архитектурного образа позволяет искать генезис его в византийской архитектуре несколько более раннего периода“[20]. Действительно, многие важнейшие особенности Михайловской церкви находят себе аналогии в византийских памятниках. Так, массивные квадратные подкупольные столбы можно увидеть, например, в соборе Софии в Фессалониках (VIII в.).[21] Наличие одной большой апсиды и связь боковых нефов с центром через тройные арки присутствуют в нескольких константинопольских постройках, например в церкви, известной под турецким названием мечети Календер.[22] Вероятно, именно под влиянием этих аналогий М. К. Каргер на реконструкции переяславльской церкви придал ее апсиде трехгранную форму, а в стенах, отделяющих центральное пространство от боковых нефов и нартекса показал дополнительные проемы, кроме тройных арок.

---

[18] Каргер М. К., *Памятники древнерусского зодчества в Переяслав-Хмельницком,* с. 294.

[19] Лашкарев П., *Церковно-археологические очерки, исследования и рефераты,* Киев, 1898, с. 226, табл. между с. 224 и 225.

[20] Рукописный архив, фонд М. К. Каргера, Рукопись „Переяславль“, л. 16.

[21] Брунов Н. И., *Архитектура Византии.* В кн.: *Всеобщая история архитектуры в* 12 *томах,* т. 3, М.-Л., 1966, с. 69.

[22] Брунов Н. И., *Архитектура Константинополя* IX-XII *вв.* Византийский временник. т. II (XXVII), 1949, с. 159. Здание это ранее относили к IX в., но теперь высказано предположение, что церковь была возведена в XII в. См.: Krautheimer R., *Early Christian and Byzantine Architecture.* Harmondsworth, 1975, p. 309.

В действительности результаты археологических раскопок не давали достаточных данных для такой реконструкции. В отношении формы апсиды даже наоборот, данные раскопок скорее противоречат подобному решению.

Некоторые черты сходства с переяславльским храмом имеет константинопольская церковь, известная под названием Гюль-Джами, относящаяся к XI в.[23] Здесь также присутствуют очень массивные подкупольные столбы, тройные арки, имеется большая многогранная апсида. Конечно и этот памятник далеко не во всем совпадает с церковью Михаила. Однако следует учесть, что памятников константинопольского зодчества XI в. вообще сохранилось чрезвычайно мало.[24] Поэтому судить об этом зодчестве крайне трудно. Тем не менее, применение в памятниках Константинополя некоторых наиболее существенных особенностей, имеющихся в переяславльском храме, несомненно свидетельствует о происхождении форм этого памятника.

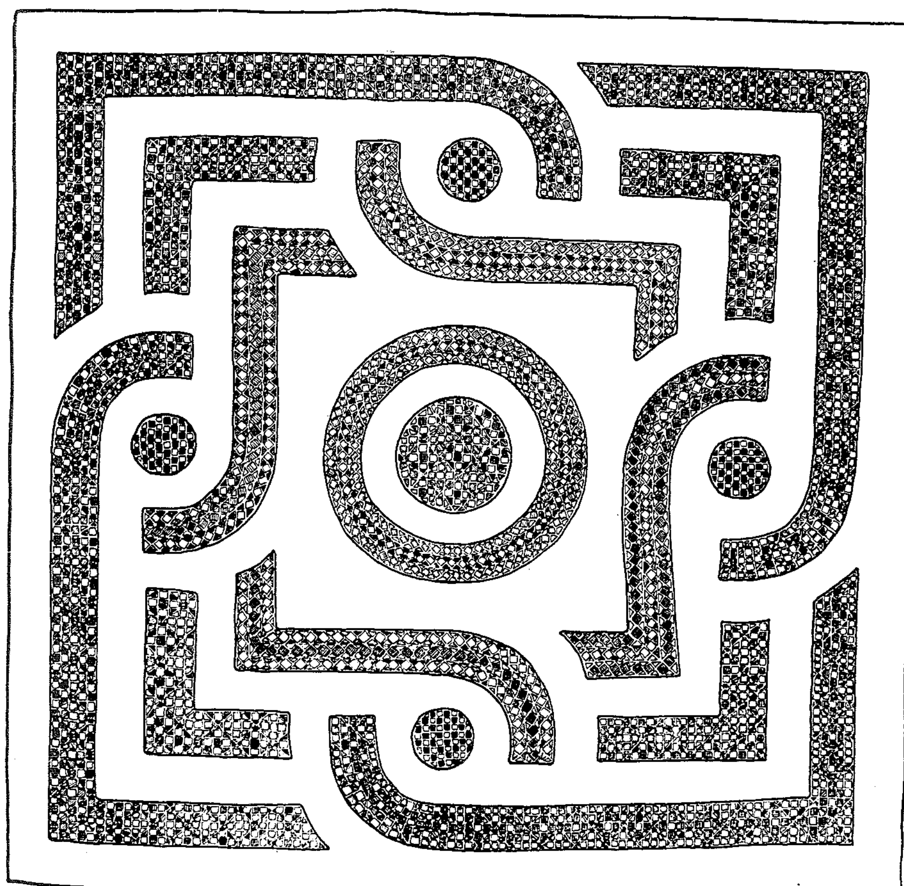
Сходство техники переяславльской церкви и киевских построек этого же времени не может свидетельствовать в пользу киевского происхождения мастеров, строивших церковь Михаила, поскольку подобная строительная техника была в XI в. широко распространена и в константинопольском зодчестве.[25] Кстати, именно в такой технике смешанной кладки из камня и кирпича, с применением кладки со скрытым рядом построена и упомянутая Гюль-Джами.

[23] Schäfer H., *Die Gül Camii in Istanbul*. Tübingen, 1973. К сожалению памятник этот еще очен слабо изучен. См. рецензию на упомянутую книгу: Architectura. Zeitschrift fur Geschichte der Architektur. 1975, № 2, München, S. 190 (автор рецензии — Mathews T. F.).

[24] Delvoye Ch., *L'architecture byzantine au XIe siele*. Proceedings of the XIII International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 1967, p. 227.

[25] См., например, Mango C., *The date of the narthex mosaics of the church of the Dormition at Nicaea*. Dumbarton Oaks Papers. № 13, Washington, 1959, c. 250—251.

Рис. 13. *Реконструкция шиферно-мозаичной плиты*



О византийском происхождении переяславльской церкви говорят и ее мозаичные полы. Как известно, в русских храмах XI в. (Киев, Чернигов) для убранства пола применялись плиты из местного овручского шифера, которые заменили собой мозаичный пол из разноцветного мрамора и других естественных камней, выполненный византийскими мастерами в киевской Десятинной церкви конца X в.[26] Возможно, что шифер привлек внимание византийских зодчих своим лиловато-красным цветом, напоминающим столь ценимый византийцами пурпур. Но как справедливо писал Н. Макаренко, отмечая византийские истоки открытого им шиферномозаичного пола Спасского собора в Чернигове „в искусстве большую роль играет не материал, а композиция, мотив, вообще художественная проблема."[27] Сопоставление полов русских храмов XI в. с полом церкви Михаила в Переяславле показывает, что последний занимает особое место. Если в Черниговском Спасе, в Успенском соборе Киево-Печерского монастыря или в Михайловской церкви Выдубецкого монастыря шиферные плиты с мозаичной инкрустацией использовались лишь в подкупольном пространстве, а остальные части этих храмов были выстланы гладкими плитами, то в переяславльской церкви весь пол представлял собой сплошной мозаичный ковер. В этом отношении он близок к убранству пола киевского Софийского собора, где богато декорировано не только подкупольное пространство, но также боковые членения трансепта и все три апсиды.[28] Можно определенно сказать, что церковь Михаила в Переяславле по богатству и разнообразию убранства пола не уступала киевскому Софийскому собору.

Что касается характера рисунка мозаичной инкрустации шиферных плит переяславльской церкви, то его византийское происхождение, как и самой системы мозаичного убранства полов, не вызывает сомнения. Рисунки близкие и даже тождественные композиции плиты из саркофага церкви Михаила известны в византийских храмах, начиная с V в. (как например, в церкви Иоанна в Константинополе)[29] и продолжая XI—XII вв. (например, в соборе св. Марка в Венеции)[30]. В последнем сходны с переяславльскими не только мозаичные композиции, но и рисунок лент плетения, набранный из квадратных и треугольных кубиков. Однако самой близкой аналогией рисунка шиферно-мозаичных плит церкви Михаила является мозаичный ковер Киево-Софийского собора, в котором художественный строй византийских орнаментальных композиций нашел свое яркое выражение. Так, рисунок шиферной плиты из саркофага Михайловской церкви почти полностью воспроизводит угловой элемент мозаичной композиции южного нефа Софийского собора, а рисунок плиты, найденной в 1975 г. совпадает с раппортом композиции северного нефа собора.

[26] Каргер М. К., *К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода*. Труды Всероссийской Академии художеств, т. I, Л., 1947, с. 33—34; его же, *Древний Киев*, Т. 2, М.-Л., 1961, с. 56—59.

[27] Макаренко М., *Чернігівський Спас. Київ*, 1929, с. 49—50.

[28] Каргер М. К., *Древний Киев*, т. 2, М.—Л., 1961, с. 187—204, рис. 71—72 (реконструкция М. В. Малевской). Следует отметить, что в Софийском соборе, в отличие от других русских храмов XI в., большие орнаментальные композиции пола состоят не из шиферно-мозаичных плит, а из чередующихся полос разноцветного набора и однотонной смальты, уложенных непосредственно в известковую подмазку пола. Судя по отпечаткам в растворе, узкие гладкие шиферные плиты в Софии использовались главным образом для разграничения пестрых ковровых композиций разных частей зданияа.

[29] Salzenberg W., *Alt-christliche Baudenkmäler von Konstantinopel vom V bis VII Jahrhundert*. Berlin, 1854, Taf. IV.

[30] *La basilica di San Marco in Venezia*. Parte 4, Venezia, 1833, tab. 9, 16, 18, 24 и др.

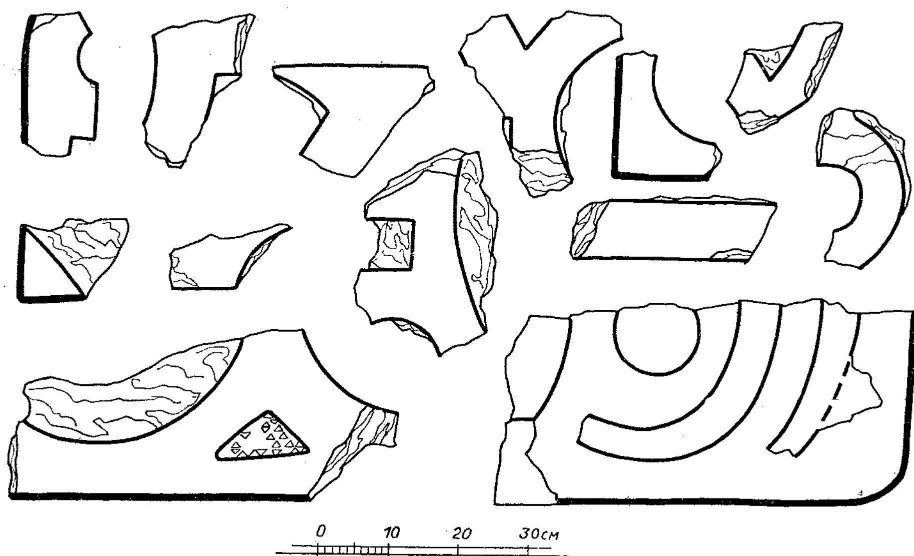


Рис. 14.
Фрагменты шиферных плит пола

По всей вероятности в киевских храмах конца XI в. шиферно-мозаичные полы создавали уже не византийские, а русские мастера, но повторяя при этом византийские орнаментальные композиции, знакомые по полам Киевской Софии. Однако, в Михайловской церкви в Переяславле убранство мозаичными полами не только подкупольного пространства, но и боковых нефов, как в византийских храмах, позволяет видеть здесь работу византийских мастеров. Если это так, то нельзя не подчеркнуть, что они использовали местный материал — красный шифер и изготовленную на месте смальту. Об этом последнем факте убедительно говорят остатки стеклоделательной мастерской, открытой раскопками 1958 г. в 450 м к западу от Михайловской церкви.[31]

Таким образом, есть все основания полагать, что Михайловская церковь в Переяславле была возведена византийскими мастерами. Этот вывод хорошо согласуется с общеисторическими сведениями. Известно, что заказчик строительства митрополит Ефрем до занятия переяславльской епископской кафедры долгое время жил в Византии, в одном из константинопольских монастырей.[32] Более того, само временное создание титулярной митрополии в Переяславле исследователи приписывают инициативе Византии, кровно заинтересованной в военных силах Руси для ослабления натиска половцев на северные границы Империи.[33]

Но если непосредственная организация строительства храмов в Переяславле связана с именем епископа Ефрема, то сложение обстановки, в которой оказалось возможным, и даже необходимым, такое обширное строительство связано с военно-политической ролью Переяславля во второй половине и особенно в конце XI в. Наступление половцев на южные границы Руси к концу XI в. достигло критической точки.[34] В этих условиях особо ответственное место отводилось Переяславлю —основному опорному пункту Руси, закрывавшему кочевникам путь к самому Киеву. Владевший Переяславлем Владимир Мономах взял на себя основную тяжесть обороны Русских земель.[35] Именно поэтому было так важно укрепить город мощными оборонительными сооружениями и в то же время превратить его в важный религиозный центр, обеспечить ему столь важную, с точки зрения людей того времени, ,,небесную защиту".[36] Вероятно в равной мере военные и идейно-религиозные цели преследовало и возведение здесь ,,каменного города"; недаром это военное строительство летописец также связал с именем епископа. Не случайно же главный храм города был посвящен предводителю небесного воинства архангелу Михаилу, церковь на воротах святому воину Федору, а церковь близ ворот — святому воину Андрею.

Одновременно со строительством ,,каменного города", ворот и церквей, в Переяславле была построена баня — ,,строенье баньное камено, сего же не бысть преже в Руси".[37] Вероятно именно эта баня была вскрыта раскопками в 1962—1963 гг.[38] Правда, исследователи, проводившие раскопки, интерпретировали памятник как епископский дворец; однако находки керамических водопроводных труб, а также мозаичной и мраморной инкрустации, при полном отсутствии фресковой росписи, заставляют думать, что здание являлось той баней, которую упоминал летописец. О том, что в строительстве бани также участвовали греческие мастера свидетельствует значительное количество найденных мраморных фрагментов, в том числе целой капители из проконесского мрамора.

Таким образом, строительство церкви Михаила не было изолированным явлением; это было широко развернутое строительство, охватившее весь город. Как показали археологические раскопки, кроме сооружений, упомянутых в летописи и связанных с именем Ефрема, здесь было возведено еще несколько церквей. Две из них расположены в пределах детинца — на Советской улице и на площади Воссоединения, а третья — храм-усыпальница на территории Окольного города.[39] Несомненно, что в Переяславле сложилась самостоятельная строительная артель. Несколько позже, в XII в., переяславльские строители, очевидно под влиянием киевских мастеров, стали терять присущий им индивидуальный почерк. Типы сооружений становятся почти такими же, как в Киеве, а от техники строительства со скрытым рядом перешли к равнослойной кирпичной кладке. В этой новой технике были возведены Воскресенская церковь и небольшая церковь на месте более поздней Успенской.[40] Изменение архитектурных форм и строительно-технических приемов однако не означало смены мастеров; это продолжала работать все та же строительная артель. Об этом недвусмысленно свидетельствует сама система формовки кирпичей (с ,,разводами" на постелистой стороне), которая в русском зодчестве известна лишь в архитектуре Переяславля.

---

31 В мастерской было найдено около 100 крупных заготовок смальты (диаметром 10—12 см) желтого, зеленого и вишневого цвета, много обломков круглого оконного стекла, а также две ямы с древесным углем и одна с поташем. См. Сікорський М. І., *Склоробна майстерня* XI *ст. у Переяславі-Хмельницьком.* Дослідження з словьянорусько і археології. Київ, 1976, с. 146—150. Спектральный анализ переяславських и киевских смальт показал, что как и в киевском Софийском соборе, часть смальт церкви Михаила имеет свинцовокремнеземный состав, т.е. произведена по русскому рецепту варки стекла, тогда как другая часть имеет натриево-кальциево-кремнеземный состав, т.е. соответствует византийскому рецепту. Спектральный анализ смальт исполнил В. А. Галибин (Ленинградское отделение Института археологии АН СССР).

32 Poppe A., *Państwo i kościoł na Rusi w XI wieku.* Warszawa 1968, s. 142, 167. В Густинской летописи о Ефреме добавлено: ,,во Греции бо быв и тамо всякой красоте научився" (ПСРЛ, т. II, СПб., 1843, с. 277).

33 Poppe A., *Państwo i kościoł* . . . , s. 169.

34 Раппопорт П. А., *Из истории южной Руси* XI—XII *вв.* ,,История СССР", 1966, № 5, с. 113.

35 Будовниц И. У., *Владимир Мономах и его военная доктрина.* Исторические записки. вып. 22, М., 1947, с. 89.

36 См., например, Кирпичников А. Н., *Ладога и Переяславль Южный — древнейшие каменные крепости на Руси.* Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1977, М., 1977, с. 430.

37 Лавр. лет., 6597.

38 Асеев Ю. С., Сикорский М. И., Юра Р. А., *Памятник гражданского зодчества* XI *в. в Переяславе-Хемльницком.* — Советская археология, 1967, № I, с. 199—213.

39 Каргер М. К., *Памятники древнерусского зодчества,* с. 282—290; Брайчевский М. Ю., Асеев Ю. С., *Археологические исследования в Переяславе-Хмельницком в 1958 году.* Краткие сообщения Института археологии АН СССР, вып. 81, 1960, с. 112.

40 Каргер М. К., *Памятники древнерусского зодчества,* с. 290—296.

Расцвет военно-политического значения Переяславля и одновременный расцвет монументального строительства в этом городе относятся к концу XI в. В XII в. значение города резко снижается, уменьшается и интенсивность строительства. Однако сложившаяся здесь строительная организация все же продолжала действовать. В 1154 г. переяславльский князь Мстислав Изяславич, покидая город и возвращаясь в свою вотчинную землю—Волынь, забрал с собой всю переяславльскую артель строителей, чтобы развернуть монументальное строительство во Владимире-Волынском.[41] Монументальное строительство в Переяславле прекратилось.

Такова судьба кратковременного, но яркого расцвета архитектуры древнего Переяславля, начавшейся с возведения Михайловской церкви. Архитектура эта оказалась локальной линией развития, не оказавшей существенного влияния на развитие архитектуры других русских земель. Ни в одной русской архитектурной школе мы не видим повторения форм переяславльских памятников. Наоборот к XII в. само переяславльское зодчество постепенно приобретает формы, сближающие его с киевским. Но будучи явлением замкнутым, лежащим в стороне от основного потока развития древнерусской архитектуры, Михайловская церковь, тем не менее, несомненно представляла собой выдающийся памятник зодчества. Восторженный отзыв летописца о величине и роскоши ее убранства оказался полностью совпадающим с материалами, полученными при археологических раскопках.

[41] Раппопорт П. А., *Мстиславов храм во Владимире-Волынском*. Зограф, № 7, Београд, с. 22.

On the History of the *Templon* and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople

Cyril Mango

In the past fifteen or twenty years many useful studies have been written on the development of the *templon* in Byzantine churches. It is now generally accepted that the waist-high screen separating the sanctuary (*hierateion* or *hieron*) from the nave, such as we find it in the earliest basilicas, i.e. a screen consisting of slabs slotted into upright posts, evolved by the end of the 5th century into a taller partition. The vertical posts sprouted colonnettes (or were replaced by columns) upon which was laid an entablature. By Justinian's reign, if not earlier, the entablature began to be ornamented with small-scale representations of holy personages, either incised or embossed. In the period immediately following Iconoclasm, i.e. in the 9th and 10th centuries, no significant change appears to have taken place: the templon remained an open partition in the sense that the spaces between the colonnettes and above the closure slabs were not filled. It may be that the iconographic decoration of the entablature was made more elaborate at this time, but the dearth of pre-iconoclastic examples does not allow us to draw a valid comparison. Certainly by the 11th century and possibly by the late 10th painted icons began to appear on the epistyle. The final stage of development was reached when large icons were placed in the intercolumniations, thus creating a solid screen — the iconostasis as we know it today in Orthodox churches.[1]

While there is agreement among scholars on the broad lines of this evolution, a few questions of detail remain in suspense. One concerns the possible use of veils in the intercolumniations of the *templon*; another the precise date when wooden icons were first introduced into the same spaces — by the 11th century according to M. Chatzidakis (whom I would be inclined to follow), not before the 13th or early 14th according to A. Grabar and V. Lazarev. Rather than re-open here these problems, I should like to introduce an important piece of evidence that appears to have been overlooked.

The evidence in question comes from the Miracles of St. Artemios, an eminently curious text that has received much less attention that it deserves. Following its publication by A. Papadopoulos-Kerameus (whose edition will be quoted hereafter by page and line),[2] it was commented on by S. Kougeas[3] and N. H. Baynes (whose brief contribution has remained virtually unnoticed).[4] There followed a short, but useful article by P. Maas[5] and a résumé of the Miracles by H. Delehaye.[6] Some social historians, notably A. P. Rudakov,[7] have made extensive use of this text, but archaeologists have, on the whole, failed to do so. Yet, with the possible exception of St. Demetrios at Thessalonica, there is hardly any other martyrion of the early Byzantine period whose everyday functioning is portrayed with such a wealth of concrete detail as that of St. Artemios at Constantinople.

The stories told in the *Miracula* extend from the reign of Maurice (582—602) to the year 659 (70. 3—5) and it is clear that they were set down by an eyewitness or eyewitnesses before the death of Constans II in 668. There is some indication that two authors may have been involved, but this need not concern us here. It is enough to note that we are dealing with a text written in the middle of the 7th century with the intention of spreading the reputation of a shrine of the capital where miraculous cures were dispensed by a process of incubation. The shrine in question was not, it is true, a very grand affair. St. Artemios, who specialized in diseases of the male genital organs and whose clientele was largely drawn from the poorer classes, did not even have a church of his own. He occupied the crypt of a chruch dedicated to St. John the Baptist in a quarter called Oxeia, i.e. not far from the Grand Bazaar of Istanbul[8], then as now a district of artisans and shopkeepers. It is by no means clear by what accident the historical Artemios, who was *dux Aegypti* in 360 and was put to death by Julian at the request of the people of Alexandria *(Alexandrinis urgentibus atrocium criminum mole)*[9], became within two centuries a popular medical saint at Constantinople. The *Passio S. Artemii* by John the Monk (or John of Rhodes), a text of uncertain date[10], tells us that after the Saint's execution at Antioch, his body was obtained by a certain Aristê, a deaconess of the local Church, who placed it in a lead coffin and sent it to Constantinople. There she deposited it in a conspicuous place (ἐν ἐπισήμῳ

[1] For a systematic exposition of the subject see M. Chatzidakis art. *Ikonostas*, RbK, III (1973), 326 ff. Among more recent contributions we may mention G. Babić, *O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada*, Zbornik za likovne umetnosti, 11 (1975), 3—49, and M. Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e—13e siècles et la transformation du templon*, XV[e] Congrès Intern. d'Etudes Byzantines, Athènes 1976, Rapports et co-rapports, III, 159—191. I have not found anything useful in E. Tsaparlis, Τὸ βυζαντινὸν τέμπλον: ἱστορικὴ ἐπισκόπησις, Θεολογία 47 (1976), 908—23. It may be said in passing that the small inlaid icons of the monastery of Lips (Fenari Isa Camii) of A. D. 907, which have been attributed to a *templon* by A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris, 1963, 111, and described by him as the earliest examples of the kind, do not appear to have been used in this capacity. Cf. the comments of C. Mango and E. J. W. Hawkins in *DOP*, 18 (1964), 305—06.

[2] *Varia graeca sacra*, *Zapiski Istor.-Filol. Fak. Imper. St. Pet. Univ.*, 95 (1909), 1—75.

[3] Review in Λαογραφία, 3 (1911), 277—95.

[4] *Topographica Constantinopolitana*, Journal of Hellenic Studies, 31 (1911), 266—68.

[5] *Artemioskult in Konstantinopel*, Byz.-neugr. Jahrb., 1 (1920), 377—80.

[6] *Les recueils antiques de miracles des saints*, Anal. Boll., 43 (1925), 32—38. J. Tolstoï's *Un poncif arétalogique dans les Miracles d'Asklèpios et d'Artémius*, Byzantion, 3 (1926), 53—63 is not relevant to our purpose.

[7] *Očerki vizantijskoj kul'tury po dannym grečeskoj agiografii*, Moscow, 1917; repr. London, 1970, *passim.*

[8] For the situation see R. Janin, *Etudes de topographie byzantine*, Echos d'Orient, 36 (1937), 302—04. Janin's treatment of the church of St. John the Baptist in *Les églises byzantines du Précurseur à Constantinople*, ibid., 37 (1938), 330 and in *Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, I/3, 2nd ed., Paris, 1969, 52—53, 419—20 is not entirely satisfactory.

[9] Ammianus, XXII. 11. 2. Cf. A. H. M. Jones, J. R. Martindale and J. Morris, *Prosopography of the Later Roman Empire*, I, Cambridge, 1971, s.v. Artemius 2.

[10] The details of Artemios's martyrdom, as told in the *Passio*, were known to the author of the *Miracula*, and so must have been invented before the 7th century. For the attribution of the *Passio* to St. John Damascene see H.-G. Beck, *Kirche und theol. Literatur im byz. Reich*, Munich, 1959, 482—83.

τόπῳ) with the intention of building him a suitable shrine.[11] The *Passio* does not inform us whether she did so or not. Nor does John the Monk appear to be aware of the Saint's miraculous activities in the capital. It was left to Symeon Metaphrastes to explain that Aristê had not succeeded in building a shrine and that the holy relics had remained »until now in the church of the Prodromos, preserved like an inexhaustible treasure.[12]

Setting aside the *Miracula*, our information about this church is very sparse. The *Patria* of Constantinople (late 10th century) has this to say: »St. Artemios at Oxeia: The church of the Baptist was built by Anastasios Dikoros, the former *silentiarios*, the one from Dyrrhachium, for while he was *protoasekretis* he used to live there. After the relic of St. Artemios had been brought, the church took his name.«[13] We have no means of verifying the attribution of the church to the emperor Anastasius I (491—518), but it is certainly not true that it lost its original dedication to St. John the Baptist since it is mentioned by his name in the *synaxaria* for 20 October (feast of St. Artemios) and 25 June (feast of St. Febronia).[14] If I am not mistaken, the church is last attested towards the end of the 11th century, by which time the head of St. Artemios appears to have been separated from the rest of his relics.[15] It may be worth pointing out that there is no mention of the martyrion of St. Artemios as a centre of healing after the period of Iconoclasm and that in Byzantine iconography the Saint is normally portrayed as a warrior having, for some obscure reason, the features of Christ, not as a physician.

We may now return to the *Miracula* and begin by noting the architectural information that may be gleaned concerning the church.

i. The church was a basilica. There are repeated mentions of its left, i.e. north aisle (ἔμβολος) in which the sick normally slept (7. 1—2; 15. 15; 62. 18). The fourth column of the same north colonnade appears at 47. 23. In the nave (μέσος οἶκος) there were stools for the congregation (42. 3—4).

ii. There was a narthex (15. 13; 63. 7) which probably opened into the nave and aisles through three doors, since the middle door is specifically mentioned (47. 28; 48. 10).

iii. The μεσίαυλον at 51. 26 probably refers to the atrium. There was here a flight of steps (γραδίλια) and an arch (τροπική),[16] probably a porch leading from the atrium into the narthex.

iv. The apse of the main altar (ἱερατεῖον) appears to have had a synthronon, since on one occasion a priest fell asleep there (68. 1—2).

v. The *soros* of St. Artemios was situated under the main altar (33. 27—28). The relics were contained in a lead coffin (50. 20; 52. 29), the same that is mentioned in the *Passio*, and were protected by a wooden grille, the work of a shipwright (39. 13—14). The crypt was sufficiently large for patients to lie down in it (17. 24—26; 18. 3) and was probably reached by two staircases, since the δεξιὰ κατάβασις is referred to (18. 8; cf. 24. 5). Next to this »right-hand descent« there was an arch (τροπική) which will concern us later.

vi. To the right (south) of the main altar was a chapel of St. Febronia (33. 28—29) who assisted St. Artemios in treating female patients.[17]

vii. There appears to have been a gallery, since a room (κελλίον) is described as being δεξιὰ τοῦ κατηχουμενίου (44. 25). This room was once reserved for a person of quality, a noblewoman of the palace whose young son had fallen ill and who evidently had to be segregated from the male patients on the ground floor.

viii. There was an ambo in the nave (47. 30).

ix. On the north side of church there was a *skevophylakion* and there was a door leading to it (48. 19; 69. 1; 70. 20—21). The reference at 48. 19 suggests that it was inside the church.

x. There was a baptistery, a separate building, whose situation is not indicated (60.12; 61. 15).

xi. Somewhere to the north of the church there was a hospice (ξενών): 7. 1—2. There were also latrines (κοινά) described as dark (56. 13—14).

Two of the architectural features deserve a few words of discussion. The first concerns the crypt. Among the surviving early Byzantine churches of Istanbul four had crypts. St John of Studius and St. Mary Chalkoprateia both had tiny cruciform crypts, placed more or less beneath the main altar and accessible by a single staircase on the east side.[18] There was also a crypt of indeterminate size in St. John of Hebdomon, said to have been accessible from the outside,[19] and a relatively small one, consisting of two chambers, in St. Polyeuktos which could be reached at substructure level from the west end of the building:[20] we do not know whether it also communicated with the nave above. None of these (except possibly that of St. Polyeuktos) offers an analogy to the crypt that concerns us. As we have already noted, the latter must have been fairly roomy: on one occasion a man of some social standing (he was related to a patrician) was allowed to sleep there on a week night in spite of the rule that incubation in the crypt was confined to Sunday mornings (17. 25; cf. 69. 15). Another patient slipped down the staircase leading down to the crypt — the south staircase already mentioned — and rolled to the very doors of the *soros* (24. 5 ff.). The doors in question, i.e. those of the screen surrounding the coffin, were normally closed in the evening, but at other times one could enter the enclosed cubicle and lie down on the coffin itself (27. 20) or under it, ὑποκάτω τῆς μολιβδήνης θήκης (52. 29). The closest analogy in the eastern Mediterranean is offered by the much-discussed crypt of St. Demetrios at Thessalonica which was originally accessible by means of two staircases. The latter were situated within the choir enclosure,[21] and must have been intended

[11] Philostorgius, *Kirchengeschichte*, ed. J. Bidez and F. Winkelmann, Berlin, 1972, 174—75. The text printed in PG 96, 1316A omits to mention the lead coffin.

[12] PG 115, 1212A.

[13] *Script. orig. CP*, ed. Th. Preger, II, Leipzig, 1907, 235—36.

[14] J. Mateos, *Le Typikon de la Grande Eglise*, I, *Orient. Christ. Anal.*, 165 (1962), 318; *Synax. eccles. CP*, ed. H. Delehaye, Brussels, 1902, 153. 1—3; 772. 5—7.

[15] K. N. Ciggaar, *Une description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais*, REB, 34 (1976), 259, § 36: *Et in ipsa parte est ecclesia sancti Iohannis Baptiste et in hac ecclesia est caput sancti Artemii et reliquiae eius.*

[16] *Tropikê* does not mean »circuit (part of building)« as defined in Lampe's *Patristic Greek Lexicon*, s.v. For the correct explanation (»arc soutenu par deux colonnes«) see J. Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople*, Paris, 1910, 72 n. 2 quoting Theophanes Continuatus, Bonn ed., 141. 18—19: τροπικὴ ἐκ μαρμάρων, ἐπὶ δύο λεπτοκαλάμων κιόνων ἐστηριγμένη. The term often occurs in Constantine Porphyrogenitus, *De Cerimoniis*, Bonn ed., I, 260. 5; 570. 21 (ἔξω τοῦ τρικλίνου εἰς τὴν μεγάλην τροπικήν, i.e., once again, an entrance porch); 571. 8, 18; 580. 14.

[17] Febronia was supposedly a martyr of Nisibis, where she had a cult. See J. Simon, *Note sur l'original de la Passion de Sainte Fébronie*, Anal. Boll., 42 (1924), 69—76; F. Halkin, *La Passion grecque des Saintes Libyè, Eutropie et Léonis, martyres à Nisibe*, ibid., 76 (1958), 293—301; R. Aubert, art. *Fébronie*, Dict. d'hist. et de géogr. ecclés., 16 (1967), 791—93; J.-M. Fiey, *Nisibe*, Louvain 1977, 20—21. The connection made by Simon and others between our chapel and a Febronia, daughter of the emperor Heraclius, would be interesting if true. The imperial Febronia, however, is documented only in the *menaea* and *synaxaria* (under October 27 or 28) and is unknown to historical sources.

[18] See T. F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople*, University Park, Pa., 1971, figs. 10, 15.

[19] R. Demangel, *Contribution à la topographie de l'Hebdomon*, Paris, 1945, 19.

[20] R. M. Harrison and N. Firatli, *Excavations at Saraçhane in Istanbul*, DOP, 20 (1966), 225; 21 (1967), fig. A facing p. 273.

[21] G. A. and M. G. Soteriou, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Athens, 1952, 110—13. Cf. A. Grabar, *Martyrium*, I, Paris, 1946, 450 ff. Note that both staircases originally ran from east to west.

primarily for the use of the clergy, whereas at Constantinople the staircases seem to have been external to the *templon* so as to allow the free ingress of laymen, including women (75. 13).

The position of a large crypt under the main altar also makes it clear that the church of St. John the Baptist was built as a martyrion, since the crypt could not have been an afterthought. This conflicts with the tradition concerning the translation of Artemios's relics as related by the Metaphrastic version of the *Passio*, the *Patria* and the *synaxaria*. The truth of the matter is now impossible to ascertain — possibly the crypt was built for a relic of St. John which was removed at a later date and replaced by that of St. Artemios. The fact, however, that the coffin was of lead and was apparently a full sized coffin, since the Saint was visualized as lying down in it (68. 8) does suggest a fairly early date for this object seeing that lead coffins were more typical of antiquity than of the Byzantine period.

The second point of architectural interest concerns the presence in our church of screens or grilles that appear to have been placed between the columns of the two nave colonnades. Permanent screens of this kind are, of course, a feature of many Early Christian basilicas, especially in Macedonia, but no instance of such an arrangement has yet been found at Constantinople. The evidence to be considered is not entirely explicit and has, therefore, to be set out in detail.

We have said that the patients used to sleep in the north aisle, probably because of its proximity to the *xenôn*. One of them, Narses by name, while he was thus asleep, saw in a dream a man dressed like a patrician (i.e. St. Artemios) enter the church from the narthex; then, »turning back, he came to the left-hand portico [i.e. aisle] by way of the upper *kankella* as if he was going to the *skevophylakion*, and he stood in front of the patient« (15. 14 ff.). A similar itinerary occurs in the story concerning a certain Menas, an employee of a wine merchant. This man, too, had a vision while sleeping in the church. He saw the Saint walk up from the crypt, go through »the *kankella* of the *skevophylakion*,« and then approach him where he lay, by the fourth column of the north aisle. Having done so, the Saint went out of the same aisle into the narthex, re-entered the nave by the middle door and prostrated himself in prayer behind the ambo. How was it, wondered Menas, that the *kankellon* and the middle door, which had been locked, opened for him automatically? After the prostration, Artemios entered the altar space (*thysiastêrion*), kissed the altar table, came out once again through the *kankella* and approached the patient. This ambulation was repeated three times. When Menas found he had been cured, he got up from his bed, and, »the *kankella* being secured, threw himself on the ground by the portal of the *skevophylakion*, giving thanks to our saviour Christ, who is represented standing there, in an image above the doors of the aforesaid *skevophylakion*« (47. 20 ff.).

One more passage ought to be considered here. We have already referred to the important personage who was permitted to sleep in the crypt on a week night. This man was accompanied by a member of his household, an Alexandrian actor or buffoon, who was not allowed to spend the night in the *soros* and had to remain upstairs in the church. So he bedded down in front of the icon of St. John, »where there is an arch (τροπική) at the head of the right-hand staircase (κατάβασις).« At midnight the Alexandrian wanted to urinate, but he could not get out of the church which was locked as were also »the four *kankella* on each side.« He therefore stood by the right-hand (south) door of the church, »next to which is the well and the painting of the Samaritan woman« and urinated there. Whereupon he, who had been in perfect health, developed a tumour, while his ailing master in the crypt was simultaneously healed (p. 17 ff.).

We have referred to the fourth column of the north aisle. Now we are told that there were four *kankella* on each side. This suggests that four intercolumniations were screened off. Since the *kankella* were locked at night (cf. also p. 36), they were not permanently fixed stone slabs, but grilles of wood or metal sufficiently high so that the Alexandrian could not easily scale them. In other words, the patients were locked up at night. Normally, they were confined to the north aisle, but the Alexandrian, it would seem, was left in the south aisle, probably to be closer to his master.[22] The passages we have quoted from the Narses and Menas stories confirm this unusual arrangement, for we have seen that in the first instance St. Artemios, after entering the nave from the narthex, did not simply turn left into the north aisle, but had to go to the east end of the church, pass through the *kankella* that faced the *skevophylakion* and only then entered the north aisle. Likewise in the Means incident Artemios comes up from the crypt and has, once again, to go through the *kankella* of the *skevophylakion* in order to enter the north aisle.

The above details, on the basis of which I have attempted a reconstruction (fig. 1), bring out some of the unusual arrangements of the church of St. John the Baptist and serve to warn us that we should not define the architecture of the capital solely on the basis of existing monuments. We may now come to the decroation of the church.

The *Miracula* mentions several paintings and/or icons. They are:

i. A figure of St. John the Baptist in the *tropikê* (probably the lunette of the porch) leading from the atrium into the narthex. In front of this image hung a lamp which a woman called Anna used to light at her own expense (51. 23). Here we have an early example of placing the patronal image above the main entrance into a church, a practice known from later Byzantine monuments.

ii. Next to this, hence, if our interpretation is correct, on the exterior west wall of the church, there existed »in those days« (in the reign of Heraclius), i.e. no longer existed at the time of writing, the delineation (ἱστορία) of the martyrdom of St. Artemios, i.e. probably a martyrdom cycle (*ibid.*). We may recall that a similar hagiographic cycle was to be seen in the mid 7th century in the church of St.

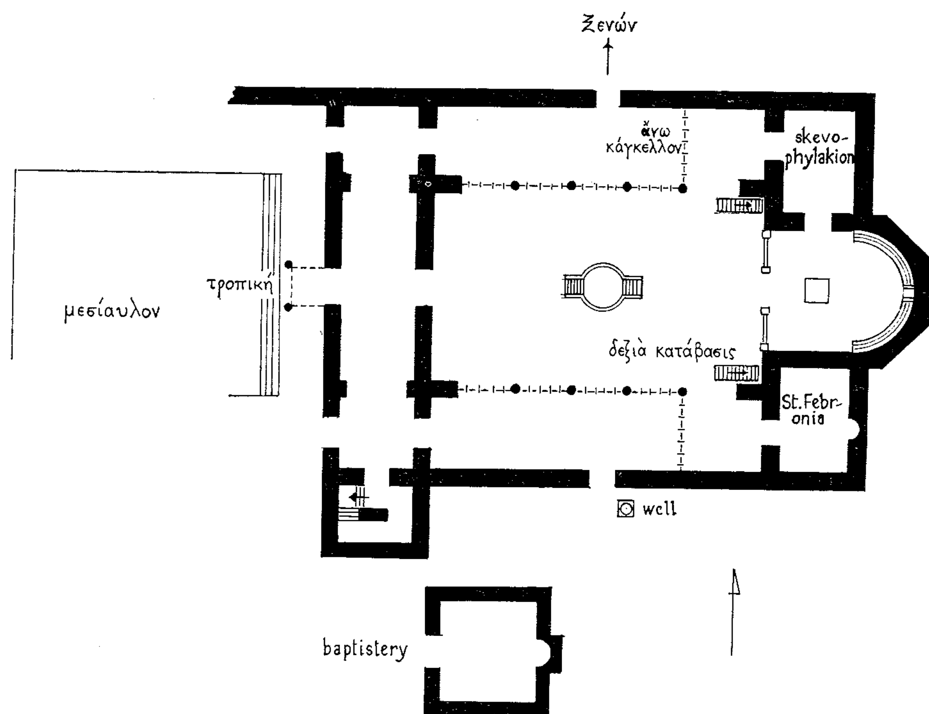


Fig. 1. Constantinople, The Martirion of St. Artemios, Plan

22 I take it that the »right-hand door« opened in the south wall of the church. The mention of a well recalls the Holy Well at the southest corner of St. Sophia, on which see C. Mango, *The Brazen House*, Copenhagen, 1959, 60 ff. There is a possible indication of a mosaic at that spot depicting Christ and the Samaritan woman: id., *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, D. C., 1962, 27.

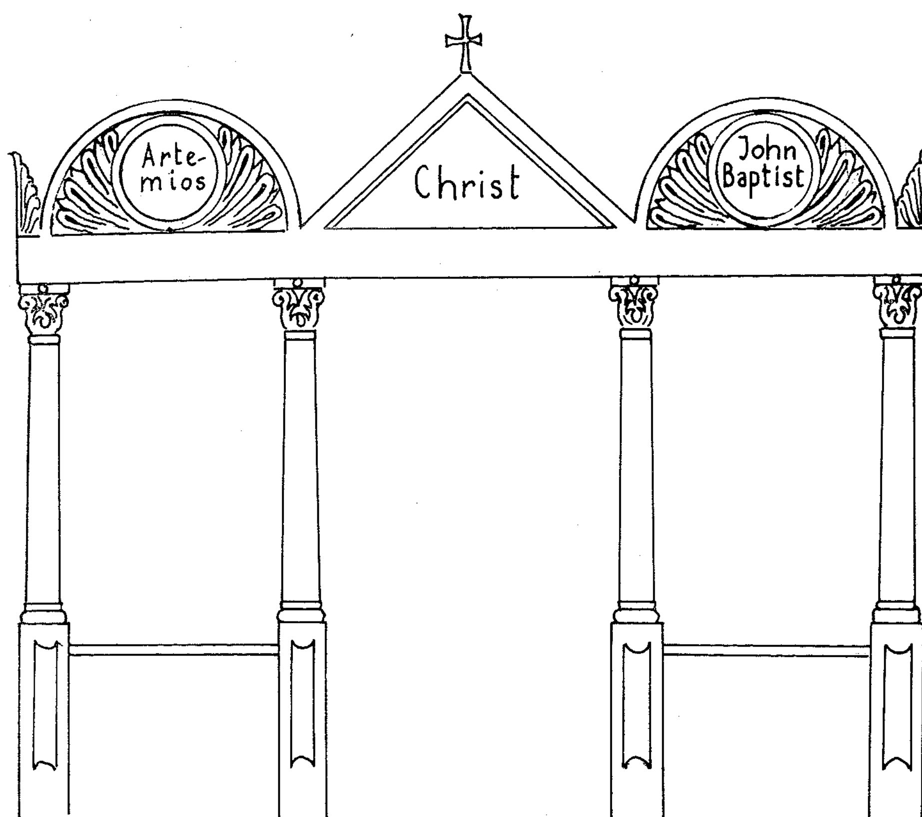


Fig. 2. The Martirion of St. Artemios, Templon

Spyridon at Trimithous (Cyprus), above the »Noble Door« (ἀρχοντικὴ θύρα) leading into the church, so possibly in the narthex.[23]

iii. The image of the Samaritan woman next to the south door of the church (see *supra*).

iv. The image of the standing Christ above the door leading to the *skevophylakion* (see *supra*).

v. Another (?) image of Christ flanked by angels (see *infra*).

vi. We now come to the passage that is of particular interest for our present purpose (pp. 52—53). The pious lady Anna who used to light the lamp in front of the image of St. John in the atrium would delegate this task, whenever she was busy with her domestic duties, to a twelve-year old girl called Euphemia. This Euphemia contracted the plague in the reign of Heraclius (hence probably, in 619)[24] and became covered with black spots. All hope for her was given up and her parents prepared her burial clothes. At this juncture Euphemia had a vision. She saw herself being conducted by angels to the *soros* of St. Artemios and made to lie down underneath the lead coffin. The *soros* was then locked by the Saint himself and she was left there alone. Predictably, Euphemia recovered and she then gave an account of her vision. She explained that the angels resembled those represented on an icon in the same church, an icon that had Christ in the centre, and that Artemios »was altogether like the icon on the left-hand side of the same church, in the *templon* of the sanctuary, at which place there is in the middle a *labdarin* wherein is painted the Lord, and on the right side the Prodromos« (ὅμοιος ἦν τῆς ἑστώσης εἰκόνος ἐν τῷ εὐωνύμῳ μέρει τοῦ αὐτοῦ ναοῦ, ἐν τῷ τέμπλῳ τοῦ Θυσιαστηρίου, ἔνθα μέσον ἐστὶν τὸ λαβδάριν, ἐν ᾧ γέγραπται ὁ Κύριος, καὶ εἰς τὸ δεξιὸν εἰκὼν τοῦ Προδρόμου).

A few comments are here called for. First, the use of the word τέμπλον: this may well be its earliest attestation. Two other relatively early examples have been adduced (both by Ducange in his *Glossarium mediae graecitatis* and repeated by modern scholars), one in the iambic poems of Theodore the Studite, where it is spelled τέμβλον,[25] the other in the Life of the presbyter Philip of Argyrion, a text of uncertain date.[26] Secondly, the term λαβδάριν. This appears to be a hapax,[27] but its meaning is reasonably clear: it must have been an object in the shape of a *lambda*, in this case probably a gable or a triangular panel. Ducange quotes λαβδαραία from Leo's *Tactica* XI. 26, where it denotes a two-legged device used for defensive purposes.[28] Thirdly, the image of the Prodromos must have been the same as that mentioned at 18. 8 with the qualification ἔνθα ἡ τροπικὴ κατὰ τὴν ἀρχὴν τῆς δεξιᾶς καταβάσεως. We have seen that the word τροπική denoted an arch placed on two columns, a description that would have been appropriate to a single compartment of a *templon*.

There were, therefore, three images in the *templon* of our church and, since the two lateral ones were patronal images (of Artemios and John the Baptist respectively), we must suppose that they were permanently displayed there. Now the motif of recognising a saint by his icon is very common in Byzantine literature from the 5th century onwards. I doubt, however, that a saint could have been identified after the kind of summary representation that might have been incised, embossed or inlaid on the epistyle of a *templon*. The sense of the story calls for a painted or mosaic icon conveying an adequate delineation of features and costume. As to the arrangement of the three icons, the only firm datum is provided by the central *labdarin* which calls for a pediment over the central door. A possible disposition of the lateral icons is given in fig. 2, without, of course, precluding other alternatives. Readers will notice that our reconstruction recalls the shape of *aediculae* that occur in several works of early Byzantine art, such as the Menas ivory in Milan,[29] some of the lost mosaics in the north inner aisle of St. Demetrios at Thessalonica,[30] the miniature of the three hierarchs in Paris. gr. 510 (fol. 72),[31] etc.

To sum up, the *Miracula* of St. Artemios provide us with evidence, securely dated to the first quarter of the 7th century, of the use of icons (most probably painted or in mosaic) in a *templon*. They also supply some valuable information on the architectural arrangement of an early Constantinopolitan martyrion which bore some relation to the church of St. Demetrios at Thessalonica, but otherwise had few known parallels in the Christian East. One can only hope that this fascinating text will soon be re-edited in a more accessible and possibly more accurate form.

---

23 P. Van den Ven, *La Légende de S. Spyridon, évêque de Trimithonte*, Louvain, 1953, 88 ff.

24 The plague occurred at the time of the conquest of Egypt by the Persians: Nicephorus, *Opuscula historica*, ed. C. de Boor, Leipzig, 1880, 12.

25 Theodoros Studites, *Jamben*, ed. P. Speck, Berlin, 1968, 193 and note on p. 194.

26 *Acta Sanctorum*, Maii t. III (1680), 2*B.

27 The word is not to be found in Lampe's *Patristic Greek Lexicon*, although he lists the *Miracula S. Artemii* in his bibliography. He also fails to quote the *Miracula* for τέμπλον and τροπική.

28 PG 107, 800B.

29 Reproduced, e.g., by K. Weitzmann, *The Ivories of the so-called Grado Chair*, DOP, 26 (1972), fig. 5.

30 R. S. Cormack, *The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki*, Annual of the British School at Athens, 64 (1969), pls. 2, 5, 6, 9.

31 Reproduced, e.g., by C. Mango and E. J. W. Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, DOP, 26 (1972), fig. 49.

Le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique

Essai d'interprétation*

Dimitrios I. Pallas

1. Le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique qui se dressait autrefois dans la nef centrale de la basilique paléochrétienne, à gauche, nous est relativement bien connu quant à sa forme[1], mais nous ne sommes pas vraiment sûrs de sa fonction. Qu'était-ce au juste? La tradition veut qu'il ait été édifié au-dessus des reliques du martyr[2]. Or, nous savons que la basilique de Thessalonique ne possédait pas les restes de saint Démètre, mais une étoffe tachée de son sang, pense-t-on, précieusement ramassée dans un petit flacon qu'on a retrouvé dans la confession de plan cruciforme, sous l'emplacement de l'autel de la basilique paléochrétienne de sorte d'un »enkainion«[3]. Cette relique — le prétendu sang du saint — semble avoir été en relation avec le culte qui se déroulait dans la crypte, sous l'abside de la basilique paléochrétienne. La crypte — qui est contemporaine de la basilique — a l'air d'avoir été considérée comme le lieu du martyre de saint Démètre, et très vite, dès l'époque paléochrétienne, on en fit une fontaine sacrée[4]. Lors des fouilles autour du ciborium hexagonal, on n'a pas retrouvé de système de canalisations pour le jaillissement de la myre[5]. Ce ciborium — d'ailleurs à une distance appréciable de la confessio et de la crypte où l'on semblait surtout vénérer saint Démètre — était dans la partie Ouest de la nef centrale, même à l'Ouest de l'emplacement supposé de l'ambon; il avait dû être aménagé pour répondre aux besoins d'un culte en relation avec le martyr, mais, à l'origine, indépendant de ses reliques.

Examinons les sources qui mentionnent le ciborium.

Les premiers témoignages concernant le ciborium hexagonal proviennent du *Premier Livre des Miracles de saint Démètre*, écrit par Jean, l'archevêque de Thessalonique, après le début du VII[e] s.[6]. Jean raconte, entre autres choses, le rêve vu par un homme du Sud de la Grèce, parent d'un dignitaire de l'état, alors qu'il montait vers Thessalonique et venait en pélerinage à Saint-Démétrios. Ce pèlerin vit en rêve que, sur le point d'entrer dans le ciborium pour prier, il vit le martyr assis sur un magnifique trône, en compagnie d'une vénérable dame, assise elle aussi — dans le ciborium — sur un trône et regardant le saint dans les yeux grand ouverts. Le pélerin s'arrêta. Il crut que le saint était là isolé (»ἰδιάζειν«) avec une dame de la haute aristocratie (»λαμπρά«), apparemment (»δῆθεν«) pieuse, et il n'entra pas. La dame devina sa pensée et se leva pour partir; mais le martyr s'élança et, la retenant par la main, la ramena dans le ciborium; il la fit se rasseoir sur son trône, l'exhortant à y rester parce que la ville — Thessalonique — avait besoin d'elle, en ce moment plus que jamais. (Il s'agit de la période de troubles éclatés dans différentes villes de l'état à la fin du règne de Mavrikios et après sa mort [602]. La dame s'appelait Eutaxie. Les trônes — celui de saint Démètre et celui d'Eutaxie — étaient l'un en face de l'autre, à chacune des extrémités d'un meuble en argent, cité une fois comme »skimpodion« et une autre comme »krabatos«, qui se trouvait au milieu du ciborium[7].

* Le présent article est extrait, mais en une forme ample, d'une synthèse concernant les icones dans les églises en leur qualité de mobilier ecclésiastique relié au rite: leur apparition, leurs places dans les églises, leurs formes, leurs sujets et la constitution d'un programme qui a abouti au programme des icones dans l'iconostase.

1 Sources, vestiges archéologiques, imitations en métal, représentations: Georges A. Sotiriou — Maria G. Sotiriou, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Athènes 1952, 10—20, 100—101 et 179—182. Cf. A. Grabar, *Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le martyrium de Saint à Salonique*, Dumb. Oaks Pap. 5, 1950, 1—28, Nafsika Théotoka, Περὶ τῶν κιβωρίων τῶν ναῶν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης καὶ Κωνσταντινουπόλεως, Μακεδονικὰ 2, 1941—1952, 365—406; Anka Stojaković, *Quelques représentations de Salonique dans la peinture médiévale serbe*, Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον, Β', Athènes 1966, 42—45.

Dans l'histoire du ciborium hexagonal se distinguent trois périodes: 1) Des origines de la basilique jusqu'à la première destruction du ciborium par une incéndie lors d'une attaque de Thessalonique par les slaves (Jean archevêque de Thessalonique, *Miracula S. Demetrii* I 6, 52—58 P. G. 116, 1241—1248 et I 12, 95—106 ib. 1273—1278 au plus tard l'an 597 (voir, Sotiriou 12—13. Cf. Vladislav Popović, *La descente des Koutrigours, des Slaves et des Avars vers la mer Egée: Le témoignage de l'archéologie*, dans Comptes Rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres 1978, 616, 620—621 et 624—626), ce ciborium en argent, à savoir de bois recouvert de lames d'argent ornées; 2) de son remaniement, en argent aussi, après l'an 597 jusqu'au sac de Thessalonique par les Sarrasins en 904 (Mirucula III 3 P. G. 116, 1388—1393, Io. Kameniatis, *De expugnat. Thessalon.* 11—12 Niebuhr 502 ss.; Böhlig 12—13. Cf. Sotiriou, 15); 3) depuis le commencement du X[e] siècle, cette fois reconstruit avec du marbre (Sotiriou, 100—101 et 179—181).

2 Voir ci-dessous p. 45.

3 Sotiriou, 58—59 et 60—63. Cf. A. Grabar, *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, I, Paris 1946, 450—457 et 460. Les Sotiriou pensent que la confessio faisait partie d'un petit martyrium de saint Démètre qui existait à cet endroit avant la construction de la basilique. P. Lemerle, *Saint Démétrius de Thessalonique et les problèmes du martyrion et du transept*, Bull. Corr. Hell. LXXVII, 1953, 663—664, se fait l'écho de ce point de vue et pense que cette petite structure souterraine en croix a été l'enkainion de la basilique paléochrétienne.

4 Sotiriou, 55 et 56—57; Grabar, l.c.; Lemerle, 661—662 et 672—673.

5 Sotiriou, 55.

6 Pour la date du texte P. Lemerle, *La composition et la chronologie des deux premiers livres des Miracula S. Demetrii*, Byz. Zeitschr. 46, 1953, 349—361. Cf. H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 458.

7 *Miracula S. Demetrii* I, 84—86 de Jean archevêque de Thessalonique: "Τοῦ δὲ διανοίξαντος τὰς θύρας — sc. du ciborium — εἶδεν μὲν τὸ καὶ ἡμῖν ὁρώμενον ἀργύρεον κατὰ τὸ μέσον ἱδρυμένον ὥσπερ σκιμπόδιον, κατὰ τὸ πρὸς κεφαλῇ μέρος θρόνον τινὰ λαμπρὸν ἐκ χρυσίου καὶ λίθων πολυτελῶν κατεσκευασμένον, καὶ τὸν πανένδοξον ἀθλοφόρον τοῦ Χριστοῦ Δημήτριον ἐφεζόμενον, οὕτως ὁποίου σχήματος κατὰ τὰς εἰκόνας ἐγγράφεται· κατὰ δὲ τὸ πρὸς τοῖς ποσὶ τοῦ κραβάτου μέρος ἕτερον θρόνον λαμπρὸν καὶ αὐτόν, ἐξ ἀργύρου δὲ πάντα συγκείμενον, ἐφ'ᾧ καθεζομένην ὁρᾷ γυναῖκά τινα εὐπρεπεστάτην καὶ κοσμίαν ἰδέσθαι, σεμνοφανῶς καὶ ἀπερίττως ἠμφιεσμένην καὶ ἀτενὲς πρὸς τὸν μάρτυρα βλέπουσαν. Ταῦτα ἰδὼν ὁ ἀνὴρ ηὐλαβήθη ὥσπερ εἰσελθεῖν ὑποτοπήσας τὸν μάρτυρα μετά τινος δῆθεν θεοσεβοῦς καὶ λαμπρᾶς γυναικὸς ἰδιάζειν. (85) ὡς δὲ μεμένηκεν ἐν ἐκπλήξει ἐκεῖνος ἔξω ἱστάμενος ... ἀναστᾶσα δῆθεν ἡ γυνὴ ἐπειρᾶτο ἐξιέναι τοῦ κιβωρίου. Ὁρμῇ δὲ μεγάλῃ διαναστὰς καὶ ὁ μάρτυς κατέσχεν αὐτὴν τῆς χειρὸς καὶ ἑλκύσας πάλιν ἐπὶ τὸν θρόνον αὐτῆς καθέζει αὐτήν, εἰπών. Διὰ τὸν Κύριον μὴ ἐξέλθῃς ἔνθεν, μηδὲ ἀφῇς τὴν πόλιν, χρεία γάρ σού ἐστιν ἀεὶ μὲν μάλιστα δὲ ἐν τῷ παρόντι καιρῷ ... (86) Αὕτη ἐστὶν ἡ Κυρία Εὐταξία, ἣν ὁ Θεὸς πρὸ πολλοῦ τῷ ἀθλοφόρῳ παρακατέθετο. Αὐτὸς δὲ ταύτην διατηρεῖ μὴ ἐῶν αὐτὴν ἔνθεν ἐξελθεῖν τὸ σύνολον, ὥσπερ καὶ σὺ ἐθεάσω" (P. G. 116, 1265—1268). Sur les troubles, voir: T. L. E. Tafel, *Thessalonica ejusque agro dissertatio geographica*, Berlin 1893, LXX—LXXII; G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1963, 70—71; Dion. A. Zakythinos, Βυζαντινὴ ἱστορία 324—1071, Athènes 1972, 103—104; Aikaterini Christophilopoulou, Βυζαντινὴ Ἱστορία, A; 324—610, Athènes 1975, 322—328. Cf. Andreas N. Stratos, *Byzantium in the Seventh Century*, I (602—634), Amsterdam 1968, 52—53, 71—73, 76—77 et 78—79.

A un autre moment de son récit, Jean ajoute un détail: le »krabation« portait, gravée (»ἐντετύπωται«), une représentation de la tête du saint, visiblement en forme d'imago clipeata[8].

Si la forme du ciborium est assurée[9], au contraire les objets que la tradition rapporte comme se trouvant à l'intérieur posent, eux, des problèmes: le »skimpodion« ou »krabatos« en argent, aussi que à une de ses extrémités (Est) le trône de saint Démètre, et à l'autre le trône de la dame Eutaxie qui, d'après le rêve, étaient assis l'un en face de l'autre.

2. Ch. Diehl, M. Le Tourneau et H. Saladin ont donné au meuble que la tradition a perpétué sous les noms de »*skimpodion*«, »*krabatos*« et »krabation« son sens propre, à savoir celui d'un lit entre deux trônes[10]. Pour expliquer le texte de Jean, A. Xyngopoulos a invoqué des textes de Nicétas de Thessalonique, de Jean Stavrakios et de Constantin Akropolitis qui utilisent les termes de »larnax« et »soros«, et il a vu dans le meuble en question un sarcophage d'argent avec couvercle en forme d'auge; en outre, il a supposé que sur la face supérieure du couvercle, il y avait, en relief, une représentation en pied du saint, les mains étendues dans une attitude de prière[11]. A. Grabar est revenu à l'interprétation de Diehl, Le Tourneau et Saladin, et il a vu dans les termes de »*skimpodion*« et »*krabatos*« un lit, mais avec les deux trônes sur les côtés, en face[12]. Nafsika Théotoka et Paul Lemerle supposent que le meuble en question devait être quelque peu comparable au couvercle de marbre des sarcophages antiques en forme de lits, les sarcophages »macédoniens«[13]. Enfin, Georges et Maria Sotiriou, se référant aux textes de Jean Stavrakios et de Nicétas de Thessalonique où apparaissent les termes de »larnax« et »soros« ont émis l'idée que le »skimpodion«/»krabatos« n' était qu'un reliquaire en forme de lit[14].

On pourrait faire remarquer, à propos de ces interprétations qu'en partant des termes »larnax« et »soros« qui font du meuble en question un sarcophage ou un reliquaire, que ce sont là des mots issus de textes des Xe—XIe, du XIIIe et du XIVe s.[15] qui décrivent évidement l'objet tel qu'il se présentait à leur époque; mais l'archevêque Jean qui parle de »*skimpodion*« et »*krabatos*« ou »*krabbation*« rend compte d'un object de la première moitié du VIIe s. Nous savons que le ciborium hexagonal du début du VIIe s. n'a pas survécu au début du Xe s. et qu'il semble avoir été détruit lors du sac de Thessalonique par les Sarrasins (904)[16]. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'avec »skimpodion«, »krabatos« et »krabbation«, Jean n'emploie pas les mots propres. Tous ces termes sont synonymes et désignent un petit lit bon marché qui fait partie du mobilier des pauvres; les églises disposaint d'un lit de ce genre pour transporter les défunts pauvres et les enterrer. Il s'agit d'un meuble tout simple, oblong, pourvu de quatre pieds[17]. Il est évident que le meuble d'argent du ciborium de Saint-Démétrios n'était pas un lit; Jean *l'assimile* à un lit — »ὥσπερ σκιμπόδιον« (I,84), »ὡς ἄν εἰ κραβάτιον« (I,28) –, il lui donne visiblement son sens funéraire, puisqu'à son époque on pensait que la dépouille mortelle du Martyr reposait sous le ciborium. Je crois qu'il ne nous reste plus qu'à admettre que ce »skimpodion«/»krabatos«/»krabation« n'était en fait qu'un meuble tout en longueur, muni de quatre pieds, quelque chose comme une table oblongue précieuse, peut-être pas très haute.[17a]

Il est intéressant de voir, à propos de ce qu'on vient de dire, que l'archevêque Jean avoue ne pas savoir où se trouvent le restes de saint Démètre, et émet quelques doutes sur l'idée généralement admise que la dépouille du saint se trouve sous le ciborium[18]. De tout ce qu'il dit, il ressort simplement qu'au début du VIIe s. on avait déjà commencé de croire que les restes du saint se trouvaient sous le ciborium. Cette tradition semble déjà exister à l'époque de Justinien Ier (527—565) et se rattacher à des recherches »archéologiques« effectuées pour la confirmer mais qui échouèrent (»Παύσασθε περαιτέρω πειράζοντες«)[19]. Le ciborium était contemporain du monument, même antérieur à son premier décor de mosaïques[20]. Mais deux ou trois générations plus tard, il semble qu'on ne savait plus ce qui avait motivé la construction d'une architecture de caractère funéraire — un tegurium — à cet endroit, à l'intérieur de l'église, et qu'on essayait d'expliquer sa présence à travers les représentations habituelles, à savoir qu'un tegurium suppose un tombeau souterrain.

Si l'on admet que le »skimpodion«/»krabatos«/»krabation« était une table rectangulaire, on imaginera facilement que la petite imago clipeata (»προσώπιον«) du saint[21] ait été gravée dans l'épaisseur de l'un de ses longs côtés, et plus précisément au milieu du côté faisant face à l'entrée du ciborium[22] de façon à être tout de suite visible

---

[8] *Miracula I*, 28: ,,'Εκεῖσε τοίνυν παραγεγονὼς ὁ ἔπαρχος... καὶ ἀπερείσας τὸ πρόσωπον εἰς τὸ αὐτόθι ὂν ὡς ἄν εἰ κραβάτιον ἐξ ἀργύρου, ἔνθα καὶ ἐντετύπωται τὸ θεοειδὲς προσώπιον τοῦ αὐτοῦ πανσέπτου ἀθλοφόρου ἔλεγε ,,(P. G. 116, 1218). Grabar, Dumb. Oaks. Pap. 5, 1950, 13, pense que cette image était »en relief«.

[9] Voir la bibliographie n. 1.

[10] Ch. Diehl — M. Le Tourneau — H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918, 64.

[11] A. Xyngopoulos, Βυζαντινὸν κιβωτίδιον μετὰ παραστάσεων ἐκ τοῦ βίου τοῦ 'Αγίου Δημητρίου, 'Αρχαιολ. 'Εφημ. 1936, 110. Voir Nicétas de Thessalonique, *Sur les miracles de Saint Démètre* 6: "'Ωσαύτως δὲ καὶ τὸ θεῖον κιβώριον... τὴν θαυματουργὸν περιγράφον σορόν" (A. Sigalas, Νικήτα ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, Εἰς τὰ θαύματα τοῦ 'Αγίου Δημητρίου, 'Επετ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδ. 12, 1936, 332—333), 10 (ib. 337), 11 (338), 23 (351), 27 (353) et 31 (358); Jean Stavrakios, *Sermon* etc.: "εἰσελθέτην ἄμφω, τὰς θύρας μετέθεντο καὶ τὴν ἱερὰν μετέστησαν λάρνακα" (P. G. 116, 1418). Exposé détaillé dans Joachim Iviritis, 'Ιωάννου Σταυρακίου, Λόγος εἰς τὰ θαύματα τοῦ 'Αγίου Δημητρίου 8: "Πεπίστευτο τὴν πάντιμον οὗτος τοῦ μάρτυρος λάρνακα" (dans Μακεδονικά I, 1940, 342) et 9: "Καὶ δὴ παρῆσαν μὲν οἱ τὴν ὀρυγὴν ἐκ πλαγίου τῆς μαρτυρικῆς σοροῦ σκευασόμενοι... καὶ πῦρ εὐθέως κάτωθεν ἐκ τῆς τοῦ μάρτυρος λάρνακος" (ib. 343); Constantin Akropolitis, *Lettre aux Thessaloniciens* I: "Καὶ νῦν ταῦτα προσαγορεύων μόνον οὐ παρεγενόμην, μόνον οὐ τὸν περιώνυμον εἰσῄειν νεών, μόνον οὐ γονυπετήσας τὴν κεφαλὴν ὑπέθηκα τῇ σορῷ καὶ τὴν θείαν περιεπτυξάμην εἰκόνα κᾆτα ἀναστὰς καὶ περιβλεψάμενος" (Athan. Papadopoulos — Kerameus, 'Ανάλεκτα 'Ιεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας, I ,Petrograd 1891, 161), Sermon au grand martyr Démètre 32: ,,ὥσπερ δὴ καὶ τῷ τότε τὰ τῆς ἱερᾶς λάρνακος ἐξηφάνικεν, ἄργυρον διατῆξαν" (ibid. 188) et 40: "εἰσιέναι τὸν νεὼν ἔδοξε καὶ παρὰ τῇ σορῷ γενέσθαι" (ibid. 193). Voir aussi ci-dessous. p. 52.

[12] Grabar Dumb. Oaks Pap. 5, 1950, 8 ss. Voir du même, *Le trône des martyrs*, Cahiers Archéol. VI, 1952, 35.

[13] Théotoka 413 n. 3; Lemerle, Bull. Corr. Hell. LXXVII, 1953, 666—667 et 668.

[14] Sotiriou, 16 ss.

[15] Sur Nicétas de Thessalonique, Jean Stavrakios et Constantin Akropolitis: Beck, 580 (Nicétas), 689 (Jean Stavrakios) et 698 (Constantin Akropolitis).

[16] Voir n. 1. Sur les restes en marbre du ciborium d' époque tardive, voir G. A. Sotiriou Πρακτ. 'Αρχ. 'Εταιρ. 1949, 143; A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge*, II, Paris 1976, 103—104, pl. LXXXI, 1—3.

[17] Voir Du Cange, *Glossarium* 749—750 (s. v. κράββατος et κραββάτιον); [G.] Rodemwaldt dans Paulys-Wissowa R. E². III (1929) 527—529 (s.v. Σκίμπους).

[17a] Cf. ci-dessous, pag. 47.

[18] *Miracula I*, 22: "''Απεισιν εἰς τὸ λεγόμενον κιβώριον τὸ ἀργυροῦν... ἔνθα φασίν τινες κεῖσθαι ὑπὸ γῆν τὸ πανάγιον αὐτοῦ λείψανον" (P. G. 116, 1217) et 1, 52: "'Ο γοῦν... σπεύδων ἐκ καινῆς κατασκευάσαι τὸ... κιβώριον (après sa destruction par le feu)... διότι καὶ τὸ ἡγιασμένον μνημεῖον (= le sarcofage) τοῦ μάρτυρος λέγεται περιέχειν" (ibid. 1244). Sur la tradition qui s'était créée, voir: *Miracula* 83: "Θεασάμενος τὸ παρ' ἡμῖν καλούμενον ἡγιασμένον κιβώριον ἐπηρώτα... Τῶν δὲ φησάντων... ὡς ἐκεῖσε παρὰ τῶν πατέρων ἠκούσαμεν κεῖσθαι θεοπρεπῶς ⟨τὸν⟩ ὑπερένδοξον ἀθλοφόρον Δημήτριον" (ibid. 1265). Sur le fait que l'emplacement du corps était inconnu: *Miracula I*, 47 (=P. G. 116, 1240). Cf. Grabar, 8 et Lemerle, Bull. Corr. Hell. LXXVII, 1953, 664—669.

[19] *Miracula I*, 50: "Οἱ καὶ... ἔν τινι τοῦ πανσέπτου αὐτοῦ ναοῦ διορύξαντες τόπῳ, ἐν ᾧ καὶ τὸ πανάγιον εὑρίσκειν ᾤοντο λείψανον... κατῄεσαν... 'Ως δὲ μέρος οἱ τοῦ διορύγματος ἤνυσαν καὶ προθυμότερον ἐπεχείρουν εἰσέρχεσθαι, ἄφνω πῦρ ἐκ τῶν ἔμπροσθεν ὁρῶσιν ἐξιὸν καὶ ἐρχόμενον ἐπ' αὐτούς ἤκουσαν δὲ καὶ φωνῆς. Παύσασθε περαιτέρω πειράζοντες" (ibid. 1241).

[20] Voir ci-dessous p. 48.

[21] Voir ci-dessus.

[22] Voir les plaques en marbre d'autels mais avec le chrisme au lieu de représentations figurées: Basilique de Sicyone (A. K. Orlan-



Fig. 1
Saint Demetrios assis devant le ciborium hexagonal. Mosaïque de la Basilique Saint — Demetrios, copiée par Walter S. George (Courtauld Institute of Art)

et vénérée par le pèlerin qui passait la petite porte du ciborium[23].

3. Les miracles de saint Démètre sont, pour l'auteur des *Miracula*, l'archevêque Jean de Thessalonique, profondément croyant, une réalité; donc ils sont mêlés à des éléments réels. Dans le récit des différents miracles est sous-entendue l'authenticité de ceux qui se réfèrent à des choses visibles que pouvait voir tout pèlerin de Saint-Démétrios. Parce que chacun pouvait chercher à savoir ce que cet homme pieux montant à Thessalonique a vu en rêve, de façon à confirmer la véracité du récit (cf. le passage: »Εἶδεν μὲν τὸ καὶ παρ' ἡμῖν ὁρώμενον ἀργύρεον κατὰ τὸ μέσον ἱδρυμένον ὥσπερ σκιμπόδιον«). Mais comme le rêve est un mythe qui, de par sa nature même, incite à la méfiance, on n'y a pas prêté toute l'attention qu'il aurait fallu, ni analysé les renseignements fournis sur le deuxième personnage du ciborium »la dame Eutaxie« qui était assise en face du martyr. On sera peut-être aidé par un examen fondé sur le principe »Myth and Ritual«, à savoir qu'un mythe suppose un acte rituel; à nous de trouver l'acte rituel qui se cache derrière le mythe.

Théodore Ouspenski a vu en Eutaxie la survivance d'une divinité féminine thraco-macédonienne liée au culte des Cabires, une divinité que l'imagination populaire rapprochait de la Vierge[24]; il en a donc conclu que le nom d'Eutaxie était un épithète de la Vierge. R. F. Hoddinott pense qu'il s'agit plutôt de la personnification de la Tyché de la ville, à laquelle l'imagination populaire a assimilé la Vierge[25]. Nafsika Théotoka et André Grabar y ont vu la personnification de la régularité, de l'ordre établi, exactement ce que signifie le nom d'Eutaxie[26]. Grabar la considère comme un personnage tout à fait épisodique, inventé »pour les besoins de la cause«[27]. Quant aux trônes luxueux qui étaient à l'intérieur du ciborium — l'un pour saint Démètre, l'autre pour Eutaxie — Grabar les explique comme des trônes vides, avec le sens de sièges funéraires (καθέδρα), conformes à la conception antique puis chrétienne du siège des morts; les deux trônes à l'intérieur du ciborium de Saint-Démétrios correspondent aux sièges des morts dans les hérôa[28]. L'hypothèse de Grabar permettrait peut-être d'expliquer la présence de l'un des deux trônes, celui qui était réservé à saint Démètre — le trône serait son ἕδος à l'intérieur de sa demeure, dans le ciborium —, elle n'explique pas la présence du deuxième trône, celui d'Eutaxie, si l'on voit en elle une personnification, une abstraction. Et d'ailleurs, le récit de Jean implique clairement qu'Eutaxie avait sa place à l'intérieur du ciborium, au même titre que le martyr, depuis longtemps déjà, et pas seulement maintenant où elle était nécessaire parce qu'on était en période de troubles; et que tout Thessalonique le savait[29]. Eutaxie se présente comme la protectrice attitrée de Thessalonique[30] et comme la compagne habituelle de saint Démètre dans le ciborium[31]. Il semble ainsi qu'Eutaxie soit le principal personnage du mythe (du rêve) et rapportée à Saint Démètre »pour les besoins de la cause«.

Il est significatif que le mythe — l'auteur des Miracula? — fasse appel aux habitants de Thessalonique (»πᾶσα ἡ πόλις ἐπίσταται«) et leur demande de confirmer qu'Eutaxie se trouve là (à l'intérieur du ciborium) depuis longtemps, et qu'il s'agit d'une tradition — cultuelle pourrait-on dire — déjà ancienne (»πρὸ πολλοῦ«). S'il s'agissait de quelque chose d'abstrait, ces paroles, qui exposeraient le hiérarque sur le lieu même de son pastorat, n'auraient pas de place dans un texte d'édification pastorale. Il s'agit donc, en ce qui concerne le personnage d'Eutaxie, d'un objet qui existait en permanence à l'intérieur du ciborium, remis au soin de Saint Démètre (»ἣν ὁ θεὸς πρὸ πολλοῦ τῷ ἀθλοφόρῳ παρακατέθετο«). On retiendra aussi que saint Démètre que le pieux pèlerin a vu en rêve assis sur un trône, ressemblait à une icône du saint connue des habitants de Thessalonique (»οὕτως ὁποίου σχήματος κατὰ τὰς εἰκόνας ἐγγράφεται «)[32]. La mention de représentations de saint Démètre implique également un appel au témoignage des Thessaloniciens qui connaissaient les figurations du saint trônant; c'est là une façon de

---

dos, 'Ανασκαφὴ Σικυῶνος, Πρακτ. 'Αρχ. 'Εταιρ. 1933, 88 fig 7; le même, 'Η ξυλόστεγος παλαιοχριστιανικὴ βασιλικὴ τῆς Μεσογειακῆς Λεκάνης, Athènes 1952, 451 fig. 413; Ioannis M. Barnea, Τὸ παλαιοχριστιανικὸν θυσιαστήριον, Athènes 1940, 161—162. Ailleurs le monogramme du Christ, inscrit dans un cercle est flanqué de deux colombes symétriques: Autel du Musée Borély Marseille, de Saint-Victor (Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner Entwicklung*, I, München 1924, 285 ss. fig. 14; Barnea, 164—165 fig. 44; Orlandos, Ξυλόστ. παλαιοχρ. βασιλικὴ 451 fig. 411) et Auriol (Braun, 286 fig. 41; Barnea, 165—166 fig. 45; Orlandos, fig. 412).

24 Th. I. Uspenskij, *O vnov otkrytych mozaikach v cerkvi Sv. Dimitrija v Soluni*, Izvěst. Russk. Arch. Inst. v Konstantinoplě XIV, 1909, 17—18 et 23—24. Voir Diehl - Le Tourneau - Saladin, 62—63.

25 R. F. Hoddinott, *Early Byzantine churches in Macedonia and Southern Serbia*, London 1963, 149.

26 Théotoka, 398; Grabar, Dumb. Oaks Pap. 5, 1950, 8. Voir André Guillou, *Le système de vie enseigné au VIIIe siècle dans le monde byzantin*, dans I Problemi dell' Occidente nel secolo VIII (=Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull' alto medioevo XX), Spoletto 1973, I, 380.

27 Grabar, Cahiers Archéol. VI, 1952, 35—36.

28 Grabar, *Martyrium*, I, 341—342, Cahiers Archéol. VI, 1952, 36. Sur le siège: Theodor Klauser, *Die Kathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike*, Münster Westf. 1971, 98 ss. (dans le culte chrétien).

29 *Miracula I*, 85—86: "Πᾶσα ἡ πόλις—sc. Thessalonique—αὐτὴν—sc. la Dame Eutaxie—ἐπίσταται καὶ ὅτι ἀεὶ τῷ μάρτυρι συνδιάγει... Αὕτη ἐστὶν ἡ Κυρία Εὐταξία, ἣν ὁ Θεὸς πρὸ πολλοῦ τῷ ἀθλοφόρῳ παρακατέθετο" (P. G. 116, 1268).

30 "Χρεία γάρ σού ἐστιν ἀεὶ μὲν μάλιστα δὲ ἐν τῷ παρόντι καιρῷ" (voir. n. 7).

31 ""Ην ὁ Θεὸς πρὸ πολλοῦ τῷ ἀθλοφόρῳ παρακατέθετο" (voir n. 7 et 29).

32 Voir le texte n. 7.

présenter le mythe comme une vérité indubitable. Il est clair que le mythe fait allusion à la présence, dans le ciborium, d'une icône précieuse de saint Démètre trônant. C'est justement assis qu'est figuré saint Démètre devant son ciborium sur une mosaïque du cycle des miracles concernant la jeune Marie; il était dans le temps sur l'arcade de la deuxième colonnade Nord de l'église (fig. 1)[33]. Quant au type iconographique de cette figure en mosaïque, le plus vraisemblable est qu'il représentait le saint devant le ciborium, à peu près comme sur l'icône qui se trouvait à l'intérieur du ciborium. Il est sous-entendu que l'événement représenté, celui qui a rapport à la jeune Marie, a eu lieu dans le ciborium. Cette interprétation du trône de saint Démètre nous oblige à admettre qu'à l'intérieur du ciborium, et opposée à l'icône du saint, il y en avait une autre, symétrique par rapport à la table qui se trouvait au milieu du ciborium[34], une icône représentant Eutaxie trônant. Il s'agit de deux icônes sous un même toit, de deux cultes sous un même toit, de deux divinités synnaoi, que le mythe présente comme conversant. Pour le peuple, les personnages sacrés sont des existences douées d'une vie particulière, qui ont la possibilité de se transformer d'icônes en présences vivantes, de parler et d'agir[35].

Le mythe est donc clair et son but évident. Il visait à empêcher la séparation des deux cultes — celui de saint Démètre et celui d'Eutaxie — en s'opposant à ce qu'on éloigne l'icône d'Eutaxie (donc son culte) du sanctuaire de saint Démètre. C'est là un mythe destiné à éviter le changement d'un ordre cultuel établi. Notre analyse aboutit encore à une autre conclusion, à savoir que dans le ciborium de Saint-Démétrios il y avait deux représentations du saint: l'une en buste (»προσώπιον«), gravée dans l'épaisseur de la plaque de la table en argent, et l'autre comme icône indépendante.

4. Ouspenski, nous l'avons vu, a été le premier à identifier Eutaxie à la Vierge[36], et je crois qu'il a raison; nous admettrons donc que l'icône d'Eutaxie, abritée comme celle de saint Démètre dans le ciborium, était, elle aussi une icône de la Vierge trônante; nous l'avions d'ailleurs déjà déduit[37]. On rencontre la Vierge trônante dans le même groupe de mosaïques que saint Démètre trônant[38]. Le texte des *Miracula* nous fournit des arguments en faveur de cette interprétation: d'abord le qualificatif de »κυρία« qui accompagne le nom d'Eutaxie et qui, comme »despoina« son synonyme, est surtout attribuée à la Vierge[39]; deuxiè-

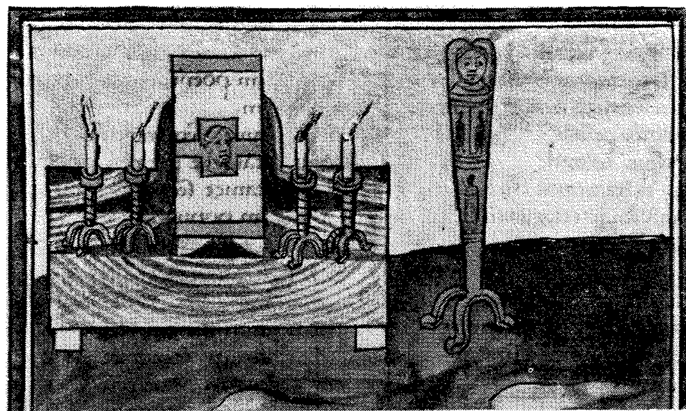


Fig. 2. Table-support du portrait de l'empereur. Miniature Par. Lat. 9661 f. 108ᵛ (Photo. Bibliothèque Nationale Paris)

mement, le qualificatif de »λαμπρά« donné à Eutaxie et qui est également propre à la Vierge[40]. Tous deux supposent qu'on voie dans la Vierge une reine[41]. Cette conception implique aussi qu'elle était belle et humble d'allure (»εὐπρεπεστάτην καὶ κοσμίαν ἰδέσθαι«)[42]. Nous aboutissons donc à la conclusion, très plausible, que l'icône de la Vierge du ciborium de Saint-Démétrios, datée au plus tard du début du VIIᵉ s., relevait du type de la Vierge-Reine trônante. On connaît des exemples d'icônes de ce type qui remontent plus ou moins à l'époque qui nous intéresse.[43]

À ce point nous revenons sur le problème posé au commencement de notre analyse, à savoir ce qu'on doit comprendre sous la formule »skimpodion«, »kravatos» et »kravation« abrité dans le ciborium de Saint-Démétrios, donc un support de l'icone de saint Démètre et celle de la Vierge-Eutaxie l'une en face de l'autre, dont nous avons déduit qu'il avait la forme d'une table[43a]. Nous pourrions reconnaître à lui un meuble semblable à la table-support du portrait de l'empereur plusieurs fois représentée dans la Notitia Dignitatum Par. Lat. 9661 — p. ex. sur le fol. 108ᵛ (fig.2)[43b].

Ce qui est dit d'Eutaxie nous laisse supposer que la Vierge était considérée comme la protectrice de Thessalonique, comme sa sainte patronne[44], avant qu'elle ne soit éclipsée par saint Démètre. Il est significatif que Nicétas de Thessalonique (XIᵉ s. au plus tard), reprenant le récit sur Eutaxie,

---

33 La mosaïque est connue par une vieille photo et par une copie effectuée par Walter S. George qui se trouve actuellement au Courtauld Institute of Art: P. Papageorgiou, Μνημεῖα τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ λατρείας τοῦ μεγαλομάρτυρος Δημητρίου, Byz. Zeitschr. 17, 1908, 345 pl. III, 5; Uspenskij, 20 et 21—22 pl. X; Nik. P. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, I, S. Peterburg 1914, 364 fig. 239; Ch. Diehl — M. Le Tourneau, *Les mosaïques de SaintDémétrius de Salonique*, Monuments et mémoires (Piot) XVIII, 1911, 231 ss. Diehl — Le Tourneau — Saladin, 99; Grabar, *Martyrium* II, 93 ss. fig. 145 pl. XLIX 1; Théotoka, 401—402; Hoddinott, 145 ss. pl. 30 c; Robin S. Cormack, *Mosaic Decoration of Saint Demetrius*, *Thessaloniki*, Ann. Br. Sch. at Athens LXIV, 1969, 20, no 1—4, p. 26—33 et 33—35 pl. 3—4 et 7—8. C'est par mégarde que M. Grabar fait remonter au type iconographique de saint Démètre sur la mosaïque en question, la représentation du saint aussi assis mais en habit militaire sur un rélief de Saint-Marc de Venise (Grabar, Cahiers Archéol. VI, 1952, 32 pl. VI, 2). Sur le rélief: Otto Demus, *The Church of San Marco in Venise*, Washington 1960, 128—129 fig. 40 (cf. O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin 1914, 606 fig. 519).

34 Voir ci-dessus p. 45.

35 Voir aussi ci-dessous p .48.

36 Voir ci-dessus p. 46.

37 Voir ci-dessus.

38 Diehl — Le Tourneau — Saladin, 97—98 pl. XXVII et XXXIV, 1; Grabar, *Martyrium* II, 97 fig. 146, pl. XLVIII, 2; Cormack, 26—28 pl. 3, 7 et 15 b. Cette mosaïque se trouvait à gauche de celle représentant Saint Démètre assis.

39 Sophronios Eustratiadis, Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ, Paris 1930, 40 (s.v. κυρία). Voir et 16 (s.v. δέσποινα).Voir L. Jalabert — R. Mouterde — Cl. Mondésert, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, V, Paris 1955, 17 № 2002 et Joseph Nasrallah, *Marie dans l'épigraphie, les monuments et l'art du Patriarcat d'Antioche du IIIᵉ au VIIᵉ siècle*, Beyrouth (sans date), 41 (δέσποινα).

40 Eustratiadis, 42 (ss. vv. λαμπρά, λαμπροτέρα). Voir: ἔνδοξος (ibid. 22 et Jalabert — Mouterde — Mondésert VI, Paris 1967, 232 № 2984; Nasrallah, ἐνδοξοτάτη).

41 Eustratiadis, 11—12 (s.v. βασίλισσα); Jean Damascène, Homélie V: "Χαίροις, ὦ Κυρία Θεοτόκε,... μόνη ἐν βασιλίσσαις βασίλισσα" (P. G. 96, 653). D'autres textes:. H. Barré, *La royauté de Marie pendant les neuf premiers siècles*, Recherches de science religieuse 29, 1939, 129—162 (je ne l' ai pas vu); G.-M. Roschini, *Royauté de de Marie*, dans: *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, I, Paris 1949, 609—612.

42 Voir n. 7.

43 Voir Carlo Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Transtevere. Storia, iconografia, stile etc.*, Roma 1961, 45—47; G. A. Wellen, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht 1960, 158—163; Reinhold Lange, *Das Marienbild der frühen Jahrhunderte*, Recklinghausen (1969), 17—29, 30—31 et 35—36; Beat Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, 50—52, où l' on trouvera aussi des textes et des exemples analogues dans l' art monumental, etc.

43a Cf. ci-dessus et. p. 45.

43b Otto Seeck, *Notitia dignitatum*, Berlin 1876, 107, H[enri] O[mont], *Notitia dignitatum imperii romani*: *Reproduction reduite des 105 miniatures du manuscrit latin 9661 de la Bibliothèque Nationale*, Paris (1911), fig. 62. Cf. Johannes Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung*, Röm. Quartalschr. 48, 1953, 15 s. fig. 6; Helmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, München (1962), 33 ss. fig. 31. Dans Kollwitz et Hager voyez aussi une pareille comparaison concernant la place d'une icône sur l'autel chrétien.

44 *Miracula I* 85: "Διὰ τὸν Κύριον... μηδὲ ἀφῇς τὴν πόλιν, χρεία γάρ σού ἐστιν ἀεὶ μὲν etc." (voir n. 7). Voir O. Tafrali, *Thessalonique des origines au quatorzième siècle*, Paris 1913, 142—144.

donne à son visage les traits de la Vierge protectrice de la ville et à laquelle s'adressent les prières[45]. Nous avons donc affaire à un culte parallèle de saint Démètre et de la Vierge dans le sanctuaire de Saint-Démétrios, et même dans le ciborium, lieu de culte par excellence de saint Démètre. Cette association doit remonter à l'époque de la fondation de la basilique, comme le prouve le décor de mosaïques où la Vierge coexiste avec saint Démètre, tant et si bien que A. Grabar pense que l'iconographie de Saint-Démétrios est soumise à celle de la Vierge[46].

C'est de la même façon — un rêve (celui d'une jeune juive), des représentations de la Vierge et de saint Démètre, mais dans une icône commune et avec d'autres personnages saintes et la transformation de la Vierge et de saint Démètre de peintures en personnages qui agissent (dans le rêve) et conduisent la jeune juive au baptême — que l'archevêque de Thessalonique, Léon, le philosophe, présente, vers le milieu du IXe s., leur culte commun dans un sanctuaire de la Vierge à Thessalonique[47]. Léon fait remonter l'épisode à l'époque d'Anastase II (491—518)[48] et le situe dans une église de la Vierge pourvue d'un splendide baptistère fait d'un ensemble de pièces et qui donne l'idée d'un bain; c'est probablement l'église-cathedrale de Thessalonique[49]. Le récit concernant la jeune juive suppose une époque où le culte de saint Démètre avait déjà commencé à s'imposer à Thessalonique (présence d'une icône qui le représente) et tendait à supplanter celui de la Vierge.

Le culte parallèle de la Théotokos et de saint Démètre est également attesté à Constantinople; plusieurs contemporains ont vu dans une église de la Vierge située près des palais, une église de saint Démètre[50]. Il faut probablement l'identifier avec l'église de la Vierge d'Oikonomeion où il y avait une mosaïque de saint Démètre liée à l'un des miracles du saint[51].

Résumons les conclusions auxquelles notre anaylse nous a conduit. Le récit mentionnant l'icône d'Eutaxie — la Vierge Eutaxie — indique: premièrement que dans la basilique de saint Démètre, le second (chronologiquement) des patrons de Thessalonique, on rendait un culte à la Vierge, première protectrice de la ville, dès la fondation même de la basilique; deuxièmement, une lutte pour mettre fin à la coexistence de ces deux cultes et que la basilique Saint-Démétrios soit seulement vouée au saint éponyme. À travers le mythe nous arrivons à la deduction qu'à une époque on avait visé d'éloigner l'icône de la Vierge du ciborium pour que ce dernier soit dédié au culte du martyr exclussivement. À cet égard le nom Eutaxie est significatif; on doit en déduire la tendence d'éviter le desordre cultuel qui aurait pu être causé par l'éloignement de l'icône de la Vierge du ciborium de Saint Démètre, une invitation de respecter l'ordre établi, l'εὐταξία, la tradition évoluée depuis assez longtemps (πρὸ πολλοῦ) dans le ciborium de Saint Démètre. L' εὐταξία constitue une condition de la vie ecclésiastique[51a], du terme εὐταξίας (le —) fait un titre ecclésiastique accordé à celui qui prend soin de l'ordre dans l'église pendant les offices[51b]. Donc par ce mythe s'énonce la conception médiévale que le respect de la tradition, de l'ordre religieux établi, comporte aussi l'ordre établi social. On pourrait admettre que le supposé mouvement pour l'éloignement de l'icône de la Vierge du ciborium ait commencé avec la deuxième période de cette construction somptueuse (après l'an ± 597)[51c]. La description d'Eutaxie comme ayant un regard fixe (»καὶ ἀτενῶς πρὸς τὸν μάρτυρα βλέπουσαν«)[51d] implique que la Vierge-Eutaxie représentée sur la dite icône avait les yeux grand ouverts, un trait qui va de pair avec les mosaïques de la basilique de Saint-Démétrios attribuées vers l'an 600[51e]. Le culte parallèle de la Vierge et de saint Démètre dans le ciborium hexagonal est attesté jusqu'au début du VIIe s., époque de la rédaction du *Premier Livre des Miracles de saint Démètre* (avec le récit se rapportant à l'icône d'Eutaxie). Il n'a peut-être pas survécu à la destruction du ciborium par les Sarrasins (904)[52]. D'ailleurs, le culte parallèle de saint Démètre et de la Vierge n'a pas disparu de Thessalonique; on le retrouve sous une autre forme, que nous ont transmise des sources du XIVe et du XVe s.

---

45 Nicétas archevèque de Thessalonique, *Sur les miracles de Saint Démètre*, 21: »''Εφη γὰρ περὶ τὸ ἱερὸν κιβώριον τεθεᾶσθαι αὐτὸν γυναίῳ τινὶ πάνυ αἰδεσίμῳ καὶ εὐσταλεῖ σπουδαίως προσομιλοῦντα. τὴν δὲ ὁμιλίαν εἶναι πρεσβείαν θερμὴν καὶ ἀξίωσιν, Κυρίαν Εὐταξίαν τὴν ὁρωμένην ἀποκαλοῦντα καὶ σπουδαίως πάνυ λιταζόμενον τὴν πόλιν μὴ προλιπεῖν (A. Sigalas, 'Επετ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδ. 12, 1936, 349). Plus bas, Nicétas présente Eutaxie comme une allégorie qui se rattache à la personne du saint (ibid 350). Il veut mettre en évidence le culte de saint Démètre. Sur Nicétas de Thessalonique: Beck, 580.

46 Sur ces mosaïques: Uspenskij, 16—19; Diehl — Le Tourneau — Saladin 97—99; Grabar, *Martyrium* II, 95 ss; Cormack, 51; W. E. Kleinbauer, *Some Observations on the dating of S. Demetrios in Thessaloniki*, Byzantion XL, 1970, 36—44. On les date, au plus tôt de 450. Sur leur culte commun, voir aussi O. Tafrali, *Topographie de Thessalonique*, Paris 1913, 162; Xyngopoulos Μακεδονικά 4, 1955—1960, 443.

47 Léon, archevêque de Thessalonique, *Homélie sur l'Annonciation*: »'Η κόρη ὁρᾷ κατ' ὄναρ ἄνδρα τινὰ λευχειμονοῦντα καὶ σὺν αὐτῷ γυναῖκα σεμνὴν τὸ ἦθος, ἀμφοτέρους ἐξάγοντας αὐτὴν τοῦ οἰκήματος... καὶ... μέχρις αὐτὴν ἤγαγον κατὰ τόνδε τὸν σεβάσμιον οἶκον τῆς δεσποίνης ἡμῶν... Θεοτόκου καὶ στήσαντες αὐτὴν ἐν τῷ μεσημβρινῷ προπυλαίῳ ἄφαντοι ἐγένοντο. 'Η δὲ... ὡς ἑώρα τινάς εἰσερχομένους ἐπὶ τὸ ἅγιον βάπτισμα, ὑπολαβοῦσα δὲ τάχα βαλανεῖον κοινὸν κατειληφέναι... καθίησιν ἑαυτήν... εἰς τὸ βάπτισμα καὶ βαπτισαμένη τρὶς ἀναδύεται τῶν ἁγίων ὑδάτων καὶ θεωρεῖ τόν τε ἄνδρα καὶ τὴν γυναῖκα τοὺς καθηγησαμένους αὐτὴν τῆς ὁδοῦ φάσκοντας αὐτῇ... ''Εξυπνος δὲ γενομένη... τὸ ἅγιον τοῦτο τέμενος καταλαβοῦσα τήν τε ἁγίαν κολυμβήθραν γέμουσαν τῶν ὑδάτων... 'Η δὲ ἀνελθοῦσα τῶν ὑδάτων... ἀπιδοῦσα δὲ καὶ πρὸς εἰκόνα τινὰ σὺν ἄλλαις ἀνακειμένην κατ'αὐτὸ τὸ ἅγιον βαπτιστήριον καὶ αὐτὴν ἔχουσαν διαφόρους χαρακτῆρας ὑπεδείκνυεν ἐξ αὐτῶν τήν τε Δέσποιναν ἡμῶν τὴν ἁγίαν Θεοτόκον καὶ τὸν ἔνδοξον μάρτυρα Δημήτριον, αὐτοὺς εἶναι λέγουσα τοὺς ἐλθόντας αὐτῇ τῇ νυκτί" (Vitalien Laurent, *Une homélie inédite de l'archevêque de Thessalonique Léon Le Philosophe sur l'Annonciation (25 mars 842)*, Mélanges Eugène Tisserant, II 1 (=Studi e Testi 232), Città del Vaticano 1964, 300—301). "Καὶ σὺν αὐτῷ γυναῖκα σεμνὴν τὸ ἦθος": Cf. *Miracula I* 84. ("γυναῖκά τινα εὐπρεπεστάτην καὶ κοσμίαν ἰδέσθαι". Voir le texte n. 7).

48 Laurent 301.

49 Cormack 51. Laurent 293—294 identifie cette église avec l'Acheiropoitos.

50 Anne Comnène, *Alex*. XII 6: "'Ο δέ τοι βασιλικὸς κοιτωνίσκος οὗτος... κατὰ τὴν εὐώνυμον κεῖται πλευρὰν τοῦ ἐπ' ὀνόματι τῆς Θεομήτορος ἀνεγειγερμένου τεμένους κατὰ τὰ ἀνάκτορα, κἂν οἱ πολλοὶ τοῦ μεγαλομάρτυρος Δημητρίου ὄνομα ταύτῃ ἐπέγραφον" (Bonn 156—157, Teubner 2, 160).

51 Jean Stavrakios 28: "'Ανάστα καί τῷ εὐκτηρίῳ οἴκῳ γενόμενος τῆς Πανάγνου Θεομήτορος, Οἰκονομεῖον τῷ τόπῳ τὸ ὄνομα, ἔνδον εὑρήσεις με καὶ ὀφθήσομαί σοι... ''Εξυπνος ὁ ἄνθρωπος παραυτίκα γενόμενος... εἴσησι τῷ ναῷ, ἐρωτᾷ ποῦ ὁ μέγας Δημήτριος, ἀκούει, ἰδοὺ ἡ εἰκὼν τοῦ μάρτυρος (ἦν δὲ ἐκ ψηφίδων συγκειμένη φιλοτέχνως εὖ μάλα καὶ ἄριστα) πίπτει τῆς εἰκόνος ἔμπροσθεν ὁ τυφλός" (Joachim Iviritis, Μακεδονικά I, 1940, 363—364. Cf. *PG*. 116, 1384—1385, AA SS octobr. IV, 190 F). Cf. Théotoka, 409—410; Xyngopoulos, Μακεδονικά 4, 1955—1960, 443—444; R. Janin, *Les églises et les monastères (=La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I* 3), Paris 1953, 182—183.

Le culte commun de saint Démètre et de la Vierge est également attesté dans le Monastère du Pantocrator à Constantinople où, en 1148, sous Manuel I Comnène, avait été transporté, de la basilique Saint-Démètrios de Thessalonique, un voile portant une représentation brodée du Saint; ce voile recouvrait le coffret de myrrhe qui était alors dans le ciborium, comme objet de vénération: Nicaise, Diacre du Pantocrator, Διήγησις περὶ τῆς ἀπὸ Θεσσαλονίκης γενομένης εἰσελεύσεως τοῦ περιωνύμου καὶ ἀηττήτου Δημητρίου τοῦ πρότερον ἐπικειμένου τῇ μυροβλύτῳ σορῷ καὶ σκέποντος αὐτήν (Cod. Sab. 179 f. 79 ss. et Cod. Madr. 11): "''Εχεις (Saint Démètre) συναιρομένην καὶ τὴν πανάμωμον καὶ ὑπεραγίαν ἡμῶν δέσποιναν καὶ Θεοτόκον, ἧς λαὸς ἡμεῖς καὶ κλῆρος· δι' αὐτῆς ὅσα καὶ βούλει, πάντα σοι δυνατά" (A. Papadopoulos-Kerameus, 'Ανάλεκτα 'Ιεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας, IV, Petrograd 1897, 246. Sur l'écrivain ibid. V, Petrograd 1898, 400). Sur le coffret de myrrhe et le voile, voir ci-dessous p. 52 s.

51a Voir, G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961, 577 (s.v. εὐταξία).

51b Voir Du Cange, *Glossarium*, 449—450 et. Lampe, ib. (s.v. εὐταξίας).

51c Voir n. 1.

51d Voir n. 7.

51e Roir Cormack, 1. c., 47 ss.

52 Voir ci-dessus n. 1.

5. Constantin Arménopoulos (✝1383) nous apprend: 1) que la veille de la fête de saint Démètre, une procession partant de l'église de la Théotokos Kataphygi s'arrêtait un instant dans la basilique de l'Acheiropoiitos et aboutissait à Saint-Démétrios[53]; 2) que dans la basilique de l'Acheiropoiitos, on célébrait un culte commun à la Vierge et à saint Démètre, avec une cérémonie particulière le vendredi, et surtout le vendredi qui précède la fête de saint Démètre[54]; 3) que les éléments »scénique:« dirons-nous, de ce culte commun, étaient deux icônes portant des représentations en pied de saint Démètre — en uniforme de soldat et avec ses armes — et de la Vierge, chacune d'elles étant abritée sous un meuble particulier, une sorte de ciborium ou d'oikiskos (»ἕδος«)[55]. Donc, dans la basilique de l'Acheiropoiitos aussi, la Vierge et saint Démètre se partageaient le sanctuaire, en étant synnaoi.

La »Kataphygi« a posé pas mal de problèmes à tous ceux qui se sont occupés de la topographie de Thessalonique. L'emplacement de cette église n'est pas sûr. On sait de façon certaine qu'il s'agit d'une église de la Vierge, car elle est formellement attestée par les sources[56]. Certains ont pensé que c'était une crypte sous la basilique de l'Acheiropoiitos, ou bien la basilique elle-même[57]; d'autres ont cru qu'il s'agissait d'une crypte sous l'église de la Vierge qui se trouvait près du port, celle qu'on connaît sous le nom de »Mégali Panaghia« ou »Néa Panaghia«[58]. A. Grabar l'a identifiée avec la crypte de la basilique Saint-Démétrios[59]. M. Chatziioannou et A. Xyngopoulos ont dit que l'église de la Kataphygi devait se trouver près de la Panaghia Chalkéon[60]. Georges et Maria G. Sotiriou, aussi bien que D. Evangélidis, pensent que le nom de Kataphygi n'est pas celui d'une église, mais d'un portique tout près d'une église de la Vierge, et plus précisément de la Panaghia Chalkéon, d'ailleurs identifiée avec l'église de la Théotokos Kamariotissa attestée par les sources[61]; enfin, R. Janin pense que c'était une chapelle située près, voire en face, de l'Acheiropoiitos[62]. Ce qui nous importe actuellement c'est qu'en aucun cas l'église de la Théotokos Kataphygi n'est identifiée avec la basilique de l'Acheiropoiitos; A. Xyngopoulos l'a expliqué de façon, à mon avis, convaincante[63]. Naturellement, les icônes aussi de la Vierge se trouvant dans l'une et l'autre de ces deux églises ne sont pas à confondre. L'interprétation du nom de Kataphygi par A. Xyngopoulos est raisonnable: il proviendrait du nom de l'icône de la Vierge qui se trouvait dans cette église, nom attesté pour la Vierge par une autre icône d'origine thessalonicienne[64]. Mais il reste encore quelque chose à éclaircir.

Je rappelle — et c'est là une de ses caractéristiques — que l'église de la Théotokos Kataphygi était en liaison avec des pièces souterraines que la piété des Thessaloniciens avait rattachées à la vie de saint Démètre[65]; ce trait de piété semble se retrouver directement dans la tradition dont on rencontre pour la première fois la trace dans la *Passio II* qui situe l'activité chrétienne de saint Démètre dans le portique Chalkeutiké[66]. Le nom de Kataphygi est attesté à Thessalonique comme quartier depuis le début du XII[e] s., bien entendu à partir de l'église de la Théotokos Kataphygi[67]. L'église en question doit donc, par conséquent, être antérieure au début du XII[e] s. avec, pour terminus post quem la tradition qui lie le portique Chalkeutiké à la vie de saint Démètre, soit au plus tard l'époque de la rédaction de la Passio II (avant le début du X[e] s). Grégoire

---

[53] Constantin Arméncpoulos, Λόγος εἰς τὴν προεόρτιον ἑορτὴν τοῦ μεγαλομάρτυρος Δημητρίου τοῦ Μυροβλήτου, ἥτις ἐν τῷ ναῷ τῆς Θεοτόκου τῆς 'Αχειροποιήτου τελεῖται (Athènes, bibl. Nat. cod. 2118 [Suppl. 118] f. 3[r]): Dimitrios S. Guinis, Λόγος ἀνέκδοτος Κωνσταντίνου 'Αρμενοπούλου εἰς τὴν προεόρτιον ἑορτὴν τοῦ 'Αγίου Δημητρίου, 'Επετ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδ. 21, 1951, 150. Cf. 1. Xyngopoulos, Συμβολαί εἰς τὴν τοπογραφίαν τῆς βυζαντινῆς Θεσσαλονίκης, Thessalonique 1949, 18; du même, Αἱ περὶ τοῦ ναοῦ τῆς 'Αχειροποιήτου Θεσσαλονίκης εἰδήσεις τοῦ Κωνσταντίνου 'Αρμενοπούλου, Τόμος Κωνσταντίνου 'Αρμενοπούλου (= Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, 'Επιστημονική 'Επετηρίς Σχολῆς Νομικῶν καί Οἰκονομικῶν 'Επιστημῶν 6), Thessalonique 1952, 5—6; Janin, 377. Sur la procession (f. 19[r]—19[v]). "Μετὰ τὴν παροῦσαν προεόρτιον χάριν ... ἡ πόλις αὐτῷ ... ἐπέτειον ἱερὰν ποιεῖται τὴν θείαν πομπήν,... ἥ διὰ τῆς λεωφόρου, ἐκ τῆς οὕτω λεγομένης Καταφυγῆς, διὰ τὸ τοῦτον ἐκεῖσε τὸν ἀριστέα, ὑπόγεῳ γάρ εἰσιν ἐνταῦθα στοαί, ὅταν ,.. ζητούμενον μὲν.. καταφυγέναι μικρὸν ἀποκρυπτόμενον, εἰς τὸν θεῖον τούτου καὶ περιβόητον ναὸν μετ'ᾠδῆς πρόσεισι" (Guinis 160).

[54] Arménopoulos (cod. f. 15[v]). "Οὐ μὴν ... κἄν τῷ τῆς Θεομήτορος τούτῳ ναῷ παραπλησίως ἐν τῇ τῶν ἡμερῶν ἕκτῃ γίνεται, ἐν ᾧ καθ'ἥν ἑορτάζειν ἑκάστοτε... πρὸς τῷ δεσποτικῷ πάθει τὴν τοῦ Θεοῦ παρειλήφαμεν Μητέρα, ὅτι τῷ σταυρῷ τότε ... παρίστατο ... συνεορτάζειν γὰρ ἡ πόλις αὐτῇ καὶ τὸν χριστομίμητον διὰ ταῦτα καλῶς ἐπενόησε μάρτυρα. Τούτου τοίνυν αὐτῇ διὰ παντὸς γινομένου τοῦ ἔτους... τοῦτο δεῖν ἐπέγνω — sc. la ville — καὶ κατὰ τὴν πρὸ τῆς τοῦ μεγάλου τούτου κυρίας τελετῆς ἕκτην τῆς ἑβδομάδος συμπίπτουσαν μελῳδεῖ δὲ κἀν ταύτῃ καὶ παιανίζει τῇ Θεομήτορι συμπροεορτάζουσα" (Guinis 158). Cf. O. Tafrali, *Thessalonique des origines au XIV[e] siècle*, Paris 1919, 144 n. 1; Xyngopoulos, Τόμος 'Αρμενοπούλου 24.

[55] Arménopoulos (cod. f. 16[r]—17[r]): „'Εκπλήσσεται δὲ ἡ θέα τῶν πάντων ἐπέκεινα θεωμένη θέαμα. Οὐχ ὅτι τὸν ἐν θεῖον μάρτυσιν ἥρω Θεοῦ Μητρὶ τῇ πανάγνῳ ἐν τοῖς ἑαυτῶν ἕδεσιν ὁρᾷ συνόντα .. ὅταν μὲν γὰρ ἡ πάναγνος τοῦ Θεοῦ Μήτηρ ἱκέσιος ἱσταμένη φαίνηται, ὁ δὲ καλλίνικος θεῖος μάρτυς ἔνοπλος παρ' αὐτῇ... Αὕτη τῆς προεορτίου ταύτης ἑορτῆς ἡ ἀρχή" (Guinis 158—159). Cf. Xyngopoulos, 21 et 24—25. Sur les »ἕδη« voir ci-dessous p. 51.

[56] Grégoire Palamas, *Homélie* 43, *Sur le saint et grand martyr Démètre*: "Στοά τίς ἐστιν ὑπόγειος ἐν τῷ ναῷ τῆς ἀειπαρθένου καὶ θεομήτορος, ἧς Καταφυγή τὸ ἐπώνυμον" (P. G. 151, 544), Syméon de Thessalonique, Ordre (Διάταξις) précis sur la fête de Saint Démètre: "Τῇ παραμονῇ τοῦ 'Αγίου Δημητρίου... συνάγονται μὲν πρῶτον ἐν τῷ θείῳ ναῷ τῆς Παναγίας Δεσποίνης ἡμῶν τῆς Θεοτόκου τῆς Καταφυγῆς οἱ κληρικοὶ πάντες... καὶ πᾶς ὁ λαός" (V. Laourdas, Συμεὼν Θεσσαλονίκης, 'Ακριβὴς διάταξις τῆς ἑορτῆς τοῦ 'Αγίου Δημητρίου, Γρηγόρ. Παλαμᾶς 39, 1956, 327—328; Ioannis M. Phountoulis, Μαρτυρίαι τοῦ Θεσσαλονίκης Συμεὼν περὶ τῶν ναῶν τῆς Θεσσαλονίκης, 'Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, 'Επιστημονικὴ 'Επετηρὶς Θεολογικῆς Σχολῆς 21, 1976, 145 et 178).

[57] M. Tafrali, *Topographie*, 132—133 et 162—163; Const. G. Zisiou, "Ερευνα καὶ μελέτη τῶν ἐν Μακεδονίᾳ Χριστιανικῶν μνημείων, Πρακτ. 'Αρχαιολ. 'Εταιρ. 1913, 130; St. Pélékanidis, Παρατηρήσεις τινὲς εἰς Συμεὼν Θεσσαλονίκης, Μακεδονικά 4, 1957, 411—413. Pélékanidis suppose que la Kataphygi est l'ancien nom de l'Acheiropoiitos.

[58] Tafel, *De Thessalonica* 111—112; Margaritis Dimitsas, Μακεδονικά. 2[e] partie. Τοπογραφικά, Athènes 1874, 345—346. Cf. Xyngopoulos, Συμβολαὶ, 13—14.

[59] Grabar, *Martyrium I*, 450. Sur la crypte voir ci-dessus p. 44.

[60] Michail Hatziioannou, 'Αστυγραφία Θεσσαλονίκης, ἤτοι τοπογραφικὴ περιγραφὴ τῆς Θεσσαλονίκης, Thesssalonique 1880, 64 ss; Xyngopoulos, Συμβολαί 17; le même, 'Η Καταφυγή, 'Ελληνικὰ 13, 1954, 331—334 et Καταφυγή — 'Αχειροποίητος, Μακεδονικά 4, 1955/1960, 441—448.

[61] G. et. M. Sotiriou, 'Η βασιλικὴ τοῦ 'Αγ. Δημητρίου, 32—33; G. A. Sotiriou, Καὶ πάλιν περὶ Καταφυγῆς, 'Ελληνικὰ 14, 1955, 158—159; D. E. Evangelidis, 'Η Παναγία τῶν Χαλκέων, Thessalonique 1954, 4—5 et 91 n. 4; le même, Καὶ πάλιν ἡ "Καταφυγὴ", 'Ελληνικὰ 14, 1955, 159—160.

[62] R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins (=La géographie écclésiastique de l'empire byzantin II)*, Paris 1975, 390.

[63] Xyngopoulos, Μακεδονικά 4, 1955/60, 441—446; Janin 390.

[64] Xyngopoulos, Συμβολαί 12. Cf. Pélékanidis, Μακεδονικά 4, 1955/1960, 410. Icône du Musée de Sofia provenant du Monastère de Poganovo (la bibliographie principale): T. Gerasimov, *L'ıcône bilatérale de Poganovo du Musée Archéologique de Sofia*, Cahiers Archéol. X, 1959, 279 ss.; A. Grabar, ibid. 289 ss.; A. Xyngopoulos, *Sur l'icône bilatérale de Poganovo*, ibid. XII, 1962, 341 ss.; Grabar, ibid. 363 ss.; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, (Torino 1967), 376 ss.; Krs. Miatev dans Kurt Weitzmann — Manolis Chatzidakis — Krsto Miatev — Svetozar Radojčić, *Frühe Ikonen*, Wien-München (1965) 102—103. La mention de l'icône par A. Xyngopoulos. Sur le prédicat »Kataphygi«: Jean Damascène, *Homelie V*, Sur l'Annonciation: "Χαῖρε... ὅτι καταφυγὴ ἐγεννήθης ἡμῖν" (P. G. 96, 660). Eustratiadis 'Η Θεοτόκος, p. 33 (s.v. Καταφυγή, Καταφύγιον). Cf. Xyngopoulos, Συμβολαί, 12.

[65] Grégoire Palamas, *Homélie* 43, *P. G.* 151, 544 (voir le texte n. 56); Constantin Arménopoulos, *Sermon*, etc.; Guinis, 160 (voir le texte n. 53).

[66] S. Demetrii passio II, 3. "'Εκ δυσμῶν τοῦ τῆς πόλεως μεγαλοφόρου, ἐν τῇ ἐκεῖσε χαλκευτικῇ στοᾷ λεγομένῃ ἔνθα καὶ εἰώθει τὰς συνόδους ποιεῖσθαι (saint Démètre) ὑπὸ τὰς τοῦ ἐγγὺς δημοσίου λουτροῦ ὑπογαίους καμάρας... (οὐδὲ φεύγων συνελήφθη, ἀλλὰ τὰς συνήθεις ἅμα τοῖς ἀδελφοῖς ἱερουργῶν λατρείας)" (P. G. 116, 1176. voir Fr. Halkin, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*[3] (1957), I, 153 № 2). Sur le portique Chalkeutiké: Xyngopoulos, Συμβολαί, 15, ss.; le même, 'Ελληνικά 13, 1954, 334—336.

[67] Document de 1110: P. Lemerle — A. Guillou — N. Svoronos — D. Papachryssanthou, *Actes de Lavra, I*, Paris 1970, 306 et 308 verset 6 (№ 59).

Palamas qui considère le nom de Kataphygi comme une allégorie de l'enseignement de saint Démètre[68], et Constantin Arménopoulos qui l'explique comme l'endroit où se cachait le saint persécuté avant son martyre[69] transmettent plus ou moins la tradition existant au plus tard au début du Xe s. (Passio II). Nous nous apercevons donc que la piété des Thessaloniciens avait abouti à la fondation d'une église de la Vierge à l'endroit que la tradition rattachait à la vie de saint Démètre et qu'elle considérait comme son »refuge«. De ce »refuge«[70] l'église de la Vierge qui se trouvait là pouvait facilement prendre le nom de »Kataphygi«.

Résumons-nous. Le fait que les cérémonies en l'honneur de saint Démètre commencent par une procession partant de l'église de la Théotokos Kataphygi implique: 1) un lien entre le culte de saint Démètre et un point de la ville de Thessalonique que la tradition avait rattaché à un épisode de sa vie; 2) que la fondation de l'église de la Vierge à cet endroit — où se trouvait déja le portique Chalkeutiké — est un indice supplémentaire du culte commun de saint Démètre et de la Vierge, à Thessalonique. Ici ce culte commun date, bien sûr de la fondation de l'église, donc du début du XII[e] s. au plus tard. Il n'existe aucun texte qui nous permette de dire combien de temps avant cette église avait été construite. Mais si l'on admet que la mention du portique Chalkeutiké (Passio II, 3) suppose la procession la veille au soir de la fête de saint Démètre[71], et par conséquent l'existence d'une chapelle à cet endroit, on peut conclure que la limite ante quem de la fondation de l'église de la Théotokos Kataphygi est l'époque de la rédaction de la Passio II. L'icône de la Vierge Kataphygi doit donc avoir eu sa place dès la fondation de l'église. Mais ce n'est là qu'une simple hypothèse.

6. L'icône de la Vierge qu'on vénérait en même temps que celle de saint Démètre dans la basilique de l'Acheiropoiitos[72] pose un problème. Constantin Arménopoulos nous apprend qu'elle relevait du type de la Vierge orante, qu'elle avait pris cette forme d'une façon miraculeuse (au-dessus d'une autre représentation), ce qui lui valut le nom d'Acheiropoiitos (qui n'est pas faite de main d'homme); il ajoute que l'intervention divine avait été provoquée par un péché commis à l'intérieur de la basilique par le possesseur de l'icône, et comme prix de ce péché, de sorte que cet homme osa dire qu'elle était Acheiropoiitos[73]. A. Xyngopoulos pense que l'icône qui, grâce à l'intervention divine, s'était transformée en Vierge suppliante est celle que les sources mentionnent comme l'icône de la Théotokos Hodigitria, et que la basilique de l'Acheiropoiitos, avant de prendre ce nom — de l'icône en question — était l'église de la Théotokos Hodigitria[74]; il rapproche ce changement de l'installation à Thessalonique de membres de la confrérie des Abramites, vouée au culte de la Vierge Acheiropoiitos à Constantinople, et le situe aux environs de 1222[75]. Mais l'histoire des Arbamites n'est pas sûre[76], et celle de l'Hodigitria n'est qu'une simple hypothèse; nous n'avons aucun texte pour l'étayer. L'Hodigitria est attestée pour la première fois dans la ville par Eusthathe de Thessalonique (fin du XII[e] s.); il dit qu'on allait la chercher dans son sanctuaire une fois par semaine, et qu'on l'emmenait en procession dans toute la ville[77]. Il est de fait qu'à Thessalonique le culte de l'icône de l'Hodigitria était lié à celui qu'on y célébrait dans l'église Sainte-Sophie. A l'époque de Syméon de Thessalonique, l'Hodigitria avait une église à elle; avant le début de la messe — et surtout le dimanche — on allait l'y chercher solennellement, et on la transportait à Sainte-Sophie où elle avait sa place à l'Ouest de l'ambon; à la fin de la messe, on la ramenait dans son église[78]. Il semble que c'était une chapelle près de la »Grande Eglise« (Sainte-Sophie)[79]. A Constantinople aussi, l'Hodigitria avait une chapelle particulière dans le Monastère tôn Odigôn[80]. On peut être sûr que l'ordre rituel concernant l'Hodigitria, qui nous sont décrites par l'archaïste Syméon de Thessalonique, perpétuaient une tradition plus ancienne. Il est donc exclu que l'icône portant la représentation non faite par des mains d'homme (Acheiropoiitos) de la Vierge orante et qui était conservée dans la basilique de l'Acheiropoiitos, ait un rapport quelconque avec l'icône de l'Hodigitria; il est également exclu que la chapelle où cette dernière était gardée puisse être identifiée avec la basilique de l'Acheiropoiitos, puisqu'elle se trouvait à une certaine distance de l'Acheiropoiitos, et plus près de Sainte-Sophie[81]. L'icône de l'Hodigitria appartenait au type des

---

68 Grégoire Palamas, *Homélie* 43: "Καὶ οὕτω καταφυγὴ μὲν ὁ θειότατος ὑπῆρχε τηνικαῦτα μάρτυς... καταφυγὴ δὲ καὶ ὁ τόπος ἐνταῦθα ἐκλήθη (P. G. 151, 544).

69 Const. Arménopoulos, *Sermon* (f. 19[v]); Guinis 160 (voir le texte n. 53). Les textes aussi: Xyngopoulos, Συμβολαί, 8 ss. et G. et M. Sotiriou, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, 32.

70 Voir le "καταφύγιον" et "καταφυγὴ" eu égard à la fontaine sacrée de la Vierge à Constantinople, *De sacris aedibus deque miraculis Deiparae ad fontem* 2: "Μετὰ δέ τινας χρόνους τὸ μέχρι καὶ νῦν βλεπόμενον ὕπερθεν τῆς ἱερᾶς πηγῆς ᾠκοδόμησε (l'empereur Léon I) καταφύγιον" (AA. SS. Novembr. III, 878) c'était une construction souterraine (2: »Ὅτε ἡ πρεσβεία... ποιήσεται τὴν ὁρμὴν πρὸς τὸν τῆς Ἁγίας Ἄννης οἶκον εὐκτήριον...τὴν Θεοτόκον ὁρῶ προπορευομένην τοῦ ἱερέως καὶ ἅμα ὑμῖν κατιοῦσαν εἰς τὴν καταφυγὴν καὶ ἱσταμένην τοῦ Σωτῆρος ἐκ δεξιῶν". Ibid 883), à laquelle on accédait par un escalier »(19: Τῆς γὰρ λεχθείσης Καταφυγῆς... δεχομένης πολλὴν τὴν λαμπρότητα, ὁ ἐπὶ τῆς κλίμακος κληρικός... τηνικαῦτα ἱστάμενος". Ibid. 884). Cf. Janin, *Eglises et monastères*[2], 279 (s. v. Καταφύγιον).

71 Voir ci-dessus p. 49.

72 Voir ci-dessus p. 49.

73 Const. Arménopoulos, *Sur la veille de la fête* (f. 5[r]): "Ἀλλὰ τῆς παρούσης προεορτίου ... τὴν ... ψαλμῳδίαν ... ἣν ἡ ... πόλις ... ἡγησαμένη προεορτάζεσθαι, ἅμα καὶ τῇ πανάγνῳ Θεομήτορι ἐν τῷ ταύτης νεῷ προεορτάζειν ... ἐπενόησε... (f. 6[v]) Ἐμοὶ δὲ ἄρα τὸν περικαλλέστατον τόνδε καὶ περιβόητον οὐράνιον ἐν γῇ ναὸν ὁρῶντι πρὸς τῇ θείᾳ τῆς ἐνταῦθα Θεομήτορος εἰκόνι, ἣ τῷ ὄντι θεόθεν, οὐκ ἐξ ἐπινοίας ἢ χειρὸς ἀνθρωπίνης, οὕτως ὄρθιος, ἱκέσιος, ἐσχημάτισται, διὰ τὸ τοῦ κτήτορος, ὡς ἀληθὴς αἱρεῖ λόγος, ἐνταῦθα γεγενημένον ἀμπλάκημα, οὗ χάριν καὶ τὴν Ἀχειροποίητος, κατὰ τὰς ῥάκει πρώην καὶ κεράμῳ δεσποτικὰς ἐντυπωθείσας μορφάς, εὐδοκίᾳ τοῦ θεανθρώπου λόγου, (f. 6[v]) προσηγορίαν ἔσχε καὶ ταύτης αὐτὸν τῆς Αχειροποιήτου προσρήσεως, ἀξιοῦν ἐπήει τολμῆσαι" (Guinis 151—152, Xyngopoulos, Τόμος Ἀρμενοπούλου 8 et 10.

74 Xyngopoulos e. c. 10—13.

75 Ibid. 18.

76 Janin, *Grands centres*, 377—378.

77 Eustathe de Thessalonique, *De Thessalonica urbe a latinis capta* 136: "Ἔδειξέ τι τέρας τότε οὐκ αἴσιον καὶ ἡ πάναγνος Θεομήτωρ, ἡ παρ' ἡμῖν τοῦ ὁδηγοῦ ἐπώνυμος... προοδεύουσα γάρ ποτε τότε καθ'ἡμέραν, ἣ τὸ κῦρος ἔχει τοῦ τοιούτου καλοῦ, καὶ περιελθοῦσα ἔνθα τῆς πόλεως ἡ ἀδελφότης ἤθελε καὶ ἀποκαθισταμένη αὕτη εἰς τὸν οἶκον αὐτῆς, καὶ... πάντες ἐλάττους ἦσαν τῆς τοῦ ἱεροῦ σίγνου ἰσχύος... εἶτα μόνος ὁ βαστάζων... ἤγαγε τὸ ἅγιον μόρφωμα ἔνθα ἵδρυται" (Th. H. Fr. Tafel, *Eustathii metropol. Thessal. opuscula*, Frankfurt M. 1832, 303 (Niebuhr 496—497, Stilpon Kyriakidis, *Eustazio di Thessalonica. La espugnazione di Thessalonica*, Palermo 1961, 142).

78 Syméon de Thessalonique, *Hypotyposis* (Athènes, Bibl. Nat. cod. 2047 f. 21[v]—22[r]): "Ἐν τῷ ναῷ τῆς Ὁδηγητρίας τὸ λυχνικόν... καὶ συναγομένων, φέρουσι τὴν ἁγίαν εἰκόνα τῆς Παναγίας μου Θεοτόκου τῆς Ὁδηγητρίας εἰς τὸ μέσον τοῦ μεγάλου ναοῦ (= de Sainte-Sophie) καὶ τὸ ἀπόδειπνον ψάλλεται" (Phountoulis 138); du même, Taxis (f. 2[r]—2[v]): "Καὶ ἀνερχόμενος προσκυνεῖ τὰς ἐν τοῖς διαστύλοις (de Sainte-Sophie) ἁγίας εἰκόνας καὶ τὴν τῆς Θεομήτορος τῆς Ὁδηγητρίας, ἥν φέρει ὅ τε μέγας πρωτοπαπᾶς καὶ ὁ μέγας δευτερεύων ἀπὸ τοῦ ναοῦ αὐτῆς πρότερον" (Phoundoulis 131); du même, Taxis (f. 4[v]): "Τῆς Ἁγίας εἰκόνος τῆς Ὁδηγητρίας ἐν μέσῳ περὶ τὰς βαθμίδας τοῦ ἄμβωνος ἱσταμένης... καὶ ψαλλομένου "Τῇ ὑπερμάχῳ" ἀποσώζουσιν ὅ τε ἀρχιερεὺς καὶ ὁ κλῆρος σὺν τῷ λαῷ τὴν ἁγίαν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου εἰς τὸν ναὸν αὐτῆς καὶ οὕτως ἀπέρχονται" (Phountoulis 133). Cf. Jean Darrouzès, *Sainte-Sophie de Thessalonique d' après un rituel*, Rev. Ét. Byz. 34, 1976, 59.

79 Janin, *Les églises et les monast. des grands centres* 382 et 417; Phountoulis 175. Pour Darrouzès 71—72 la chapelle de l'Hodigitria pourrait être identifiée avec la chapelle construite à l' angle Sud-Est de Sainte-Sophie; cela ne semble pas probable.

80 Bibliographie: D. I. Pallas, *Die Passion und die Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965, 91 ss. et 321 n. 1*.

81 Syméon de Thessalonique les distingue nettement. Syméon de Thessalonique, *Diataxis* (90[r-v]): "Τοῦ κλήρου συνηγμένου, κατέρχεται ὁ ἱερεὺς καὶ εἰς τὸν θεῖον ναὸν τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας ἀπελθὼν προσκυνεῖ καὶ σφραγίζει. Καί, ψαλλομένων ... ἀπέρχεται, συνοδευούσης τῆς ἁγίας εἰκόνος, εἰς τὸν ναὸν αὐτῆς τῆς Ἀχειροποιήτου καὶ ψάλλεται ἐκεῖ ἡ ἀκολουθία ἅπασα τοῦ ἑσπερινοῦ... Τῆς λιτῆς πρὸ τοῦ ἑσπερινοῦ ἀρχομένης ἀπὸ τῆς Ὁδηγητρίας ἀπιέναι τὸν ἀρχιερέα μετὰ τοῦ κλήρου εἰς τὴν Ἀχειροποίητον σὺν τῇ ἁγίᾳ εἰκόνι

icônes dites »σίγνα«[82], c'est-à-dire qu'on dressait sur une hampe; elles étaient souvent peintes des deux côtés, exactement comme l'Hodigitria de Constantinople[83].

Je reviens à l'icône de la Théotokos orante de l'Acheiropoiitos. Il est évident que son histoire, telle que la raconte Constantin Arménopoulos[84], est encore une fois un mythe. Ce mythe essayait d'expliquer pourquoi le type de la Vierge de cette icône avait changé; il essayait d'expliquer le changement d'un culte qu'incarnait jusque là une vénérable icône de la Vierge; il essayait de trouver une raison à la transformation d'une forme de culte déjà établie et ancienne. Cette dérogation suppose un certain désordre dans un culte établi, la suppression de la tradition cultuelle que représentait cette icône avant sa restauration. On admettra — nous l'avons déjà dit — qu'il s'agissait d'une vieille icône qu'on a restaurée, et dont on a, à cette occasion, changé le sujet. Constantin Arménopoulos présente cette transformation certainement d'après une tradition comme suite d'un péché, commis à l'intérieur de la basilique de l'Acheiropoiitos, et qui loin d'entraîner la colère divine, en suscita au contraire la récompense. C'est là le sens de ce mythe: la nouvelle forme de l'icône a été attribuée à l'intervention divine, de sorte qu'elle a été considérée comme »acheiropoiitos«. Il est difficile d'imaginer un autre péché qui aurait été commis à l'intérieur de l'église et qui aurait suscité l'approbation divine.

7. Le culte parallèle de saint Démètre et de la Théotokos dans la basilique de l'Acheiropoiitos, avec leurs deux icônes, rappelle celui qu'ils recevaient dans la basilique Saint-Démétrios en tant que protecteurs de Thessalonique[85]. Le texte de Constantin Arménopoulos qui mentionne le culte commun des deux protecteurs de la ville dans la basilique de l'Acheiropoiitos[86] rappelle également les textes des *Miracula S. Demetrii* et de Nicétas de Thessalonique, relatifs à saint Démètre et à Eutaxie[87]. Il existe encore, avec le premier mythe, une autre analogie: la vieille icône — de la Vierge, pensons-nous, mais qui n'était pas une Vierge orante — a été transformée, par l'intervention divine, en Vierge orante; exactement comme l'icone de la Théotokos-Eutaxie a été installée dans le ciborium de Saint-Démétrios par une intervention divine[88].

Il semble maintenant très possible de suggérer que l'icône ayant reçu la représentation non faite par des mains d'homme de la Vierge orante n'était autre que cette vieille icône d'Eutaxie-Théotokos trônant[89]. Et donc que finalement, la Vierge-Eutaxie n'a pas pu rester dans le ciborium de saint Démètre et cohabiter avec lui: le culte de saint Démètre (la piété autour du culte de saint Démètre) ne l'admettait pas dans son sanctuaire. Le mythe avec le rêve du pèlerin montant à Thessalonique, et toute l'histoire d'Eutaxie n'a pas empêché son expulsion. Et il semble qu'on l'ait installée dans la basilique — l'église de la Théotokos — qui prit, alors croyons-nous, le nom d'Acheiropoiitos. Là, le culte parallèle semble avoir été rétabli, en y installant une icône de saint Démètre (en soldat) aussi[90]. Chacune de deux icônes était abritée par une structure spéciale, monumentale (»ἔδος«)[91], quelque chose comme un ciborium. Il nous est permis de conclure qu'à Saint-Démétrios, le culte parallèle du saint et de la Vierge n'a plus été célébré que la veille de la fête de saint Démètre quand, partie de l'église de la Théotokos Kataphygi et faisant une station à l'Acheiropoiitos, la procession solennelle aboutissait à la basilique du martyr.[92] Le fait que la procession commence à la Kataphygi a un sens si l'on admet qu'on voulait relier cette cérémonie à un lieu sacré, le point de départ de l'activité et de la passion du saint[93], et que c'est peut-être là qu'avait été déposée l'icône de la Théotokos-Eutaxie sitôt qu'on l'eût enlevée de la basilique Saint-Démétrios. Le possesseur anonyme dont il est question dans la tradition transmise par Constantin Arménopoulos[94] est probablement celui qui paya la restauration de la vieille icône de la Vierge-Eutaxie quand elle fut transportée dans la basilique qui prit alors le nom de Théotokos Acheiropoiitos, de même que la construction des deux structures (»ἔδη«) en forme de ciborium pour abriter les deux icônes qui étaient vénérées ensemble. La restauration de la vieille icône avait alors été considérée comme un péché pieux, mais bienvenu par certains, comme le laisse entendre le mythe de l'intervention divine. Les noms d'Eutaxie-Kataphygi-Acheiropoiitos manifestent donc trois phases d'un très ancien culte de la Vierge, à Thessalonique.

Je pense qu'on a ainsi établi de façon satisfaisante la raison interne de la procession solennelle qui avait lieu à Thessalonique la veille de la fête de saint Démètre et qui, partant de l'église de la Théotokos Kataphygi, s'arrêtait momentanément dans la basilique de l'Acheiropoiitos pour aboutir ensuite à la basilique du grand martyr. Elle coïncide avec les différentes phases de l'histoire de l'icône de culte qui partageait le sanctuaire de saint Démètre. C'était une icône de la Vierge particulièrement vénérée à Thessalonique et qui, pour des raisons que nous ignorons, partageait le sanctuaire du martyr dans sa basilique, et continuait à être un élément »scénique« de sa fête, jusqu'à ce que cette forme de fête disaparaisse. Il est difficile de dire quand exactement. Syméon de Thessalonique passe sous silence ce qui concerne l'Acheiropoiitos quand il décrit la procession allant de la Kataphygi à Saint-Démétrios; il ajoute toutefois — et c'est là un détail caractéristique — que l'élément essentiel de la procession, c'était le transport solennel du coffret à myrrhe depuis la Kataphygi jusqu'à Saint-Démétrios[95]. Il ne dit rien de l'Acheiropoiitos ni des icônes. Mais la deuxième église qu'il mentionne comme ayant des rapports formels avec la fête de saint Démètre, c'est l'église Sainte-Sophie,

---

κἀκεῖσε ψάλλειν λαμπρῶς τὴν ἀκολουθίαν, τοὺς ἐφημερίους δὲ ψάλλειν ἐν τῇ Μεγάλῃ Ἐκκλησίᾳ" (Phountoulis 148); ibid. f. 149ʳ (= 146), Hypotyposis (f. 18ᵛ—19ʳ): "Καὶ κατελθόντος αὐτοῦ (l'archevêque) σὺν τῷ κλήρῳ, προτιθεμένης τῆς ἁγίας εἰκόνος τῆς Ὁδηγητρίας... Κατερχόμενος ὁ ἀρχιερεὺς ἄρχεται τῆς λιτῆς καὶ ἀπέρχεται εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀχειροποιήτου μετὰ τοῦ κλήρου παντός, ψαλλομένων τῶν ἰδιομέλων μετὰ τῆς ἁγίας εἰκόνος τῆς Ὁδηγητρίας" (Phountoulis 138. Voir ibid. 168).

82 Voir le texte d' Eustathe de Thessalonique ci-dessus n. 77. Voir la forme "ἱσταμένης": Syméon De Thessalonique, *Taxis* f. 4ᵛ (voir n. 78).

83 Voir Pallas 323 ss. Sur les icônes "σίγνα" je prépare une analyse plus longue.

84 Voir ci-dessus p. 50.

85 Voir ci-dessus p. 47 s.

86 Constantin Arménopoulos, *Sur la veille de la fête* (f. 16ᵛ—17ʳ): "ὅτι τὴν μὲν τοῦ κόσμου παντὸς προστάτιν... ὅλην ἐναγώνιον ὥσπερ ἑστῶσαν, ὅλας χεῖρας ἀνατείνουσαν ἱκεσίους πρὸς... Ὅταν γὰρ ἡ μὲν πάναγνος τοῦ Θεοῦ μήτηρ ἱκέσιος ἱσταμένη φαίνηται, ὁ δὲ καλλίνικος θεῖος μάρτυς ἔνοπλος παρ'αὐτῇ πῶς οὐ φανὰς ἔχειν τὰς ἐλπίδας τοὺς τούτων ἱκέτας καὶ ὑμνητὰς χρή; τίνων γὰρ ὑπὲρ ἄλλων ἢ τούτων οὕτως εἰσιν ἔχοντες ἐναγώνιοι, Θεοῦ Μήτηρ ἀληθὴς καὶ χριστομίμητος ὄντως ἀθλητής;« (Guinis 158—159).

87 Voir ci-dessus n. 7 et n. 45.

88 *Miracula I*, 86. "Αὕτη ἐστὶν ἡ Κυρία Εὐταξία, ἣν ὁ Θεὸς πρὸ πολλοῦ τῷ ἀθλοφόρῳ παρακατέθετο" (voir n. 7), Jean Stavrakios, Sermon etc. 16: "Πρὸς Θεοῦ κατεπέμφθη τῷ μάρτυρι τὴν πόλιν ταύτην συγκυβερνᾶν" (Joachim Iviritis, Μακεδονικά 1, 1940, 351).

89 Voir ci-dessus p. 47 s.

90 Voir ci-dessus p. 49.

91 Ibid. Ces »ἔδη« semblent avoir été des reposoirs monumentaux (Xyngopoulos dans Τόμος Ἀρμενοπούλου 21—23). Voir aussi ci-dessous p. 57.

92 Voir ci-dessus p. 49.

93 Voir ci-dessus p. 49—50.

94 Voir le texte ci-dessus n. 73.

95 Syméon de Thessalonique, *Diataxis* (Athènes, Bibl. Nat. cod. 2047 f. 146ʳ—146ᵛ): "Τῇ παραμονῇ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου... συνάγονται μὲν πρῶτον ἐν τῷ θείῳ ναῷ τῆς... Καταφυγῆς... μετὰ τῶν τιμίων σταυρῶν... Ἔπειτα... ἀρχὴ γίνεται τοῦ ἑσπερινοῦ... Εἰς δὲ τὴν λιτανείαν, οὕτω κατὰ τάξιν εὐτάκτως πορεύονται. Πρῶτον μὲν οἱ τίμιοι τῶν καθολικῶν ναῶν σταυροί... ἔπειτα ὁ κοινὸς λαός, εἶτα... οἱ τιμιώτεροι ὄπισθεν, εἶτα ὁ τίμιος σταυρὸς τῆς Ἁγίας Σοφίας... μετὰ τέσσαρες διάκονοι τὸ κιβώτιον μετὰ τοῦ ἱεροῦ μύρου κατέχοντες τοῦ Ἁγίου, ὧν ἐκ πλαγίων ἐσκεπασμένοι ἀναγνῶσται τέσσαρες κρατοῦντες διὰ ῥάβδων τὸ ὡς οὐρανὸν πέπλον ἐπάνω τοῦ κιβωτίου" (Phountoulis 145; Laourdas 327—329). Cf. Xyngopoulos, Μακεδονικά 4, 1955—1960 446; Laourdas, 335; Janin, *Églises des grands centres* 377.

et le deuxième élément »scénique« de la procession, la croix de Sainte-Sophie[96]. Nous ne savons pas ce qui s'est passé entre l'époque de Constantin Arménopoulos († 1383) et celle de Syméon de Thessalonique († 1429), et qui a changé le rituel de la fête. Peut-être pour une raison inconnue de nous, et pour un certain temps, l'Acheiropoiitos avait-elle été hors de service, ce qui entraîna l'abandon de la coutume qui, dans la fête de saint Démètre, se rapportait à cette église.

8. Nous avons reconstitué quelques-unes des phases du culte parallèle de saint Démètre et de la Vierge à Thessalonique, la première étant la coexistence des deux cultes dans le ciborium hexagonal en argent de la basilique Saint-Démétrios, sous la forme de deux de leurs icônes. Le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios abritait donc une icône du patron de l'église et une icône de la Vierge qui, semble-t-il, était vénérée dans la basilique comme autre patron, et tous les deux comme protecteurs de Thessalonique[97]. Ces icônes se trouvaient sur un meuble en forme de table — le »skimpodion« ou »krabation« — avec l'effigie »προσώπιον« du saint, gravé[98]; les gens des époques suivantes expliquaient ce meuble comme une sorte de sarcophage (»larnax«, »soros«)[99]. Des deux icônes il n'était resté que celle de saint Démètre[100].

Syméon de Thessalonique nous apprend que, la veille de la fête de saint Démètre, on portait en procession — et c'était le principal élément scénique de cette procession qui allait de la Kataphygi à la basilique Saint-Démétrios — la myrrhe, dans un coffret[101]. Il faut entendre par là un reliquaire en forme de coffre, et plus exactement, un reliquaire en forme de sarcophage[102]. A partir du XIe s. (au plus tard), ce coffret en forme de sarcophage-reliquaire est caractérisé comme »μυρορρόη σορός«[103], »μυρόβλυτος σορός«, »μυρόβρυτος σορός«, »μυρόβρυτος μυροθήκη« ou simplement »σορός« et »θήκη«[104]. Il faut tenir pour certain que Nicétas de Thessalonique, Jean Stavrakios et Constantin Akropolitis employant les termes de »larnax« et »soros«[105], ne veulent rien désigner d'autre que le coffret à myrrhe qui, sans aucun rapport avec le »skimpodion« ou »krabation« paléochrétien, se trouvait non pas dans le ciborium d'argent paléochrétien, mais dans le ciborium de marbre de l'époque byzantine[106]. Ce reliquaire en forme de coffre a dû être fabriqué au plus tard après la destruction de l'ancien ciborium par les Sarrasins (904), et de tout façon avant le texte de Nicétas de Thessalonique qui évoque ce larnax ou soros[107]. Je pense qu'il faille également reconnaître ce coffret sacré dans l'objet de culte cité par Syméon de Thessalonique — et qu'il nomme »προσκύνημα« — à propos de la cérémonie célébrée la veille de la fête de saint Démètre; après l'arrivée de la procession qui emmenait le coffre sacré de la Kataphygi à la basilique Saint-Démétrios[108], ce »προσκύνημα« était exposé pour qu'on vienne se prosterner devant, quelque part à l'extérieur du »tombeau« (le ciborium hexagonal), avec une icône du saint[109].

Le coffret à myrrhe était recouvert d'un voile (»προκάλυμμα«) décoré d'une représentation en pied de saint Démètre[110], jusqu'à ce qu'en 1148, ce voile ait été transporté

---

96 Syméon de Thessalonique, ibid. (f. 148r): "Εἰς δὲ τὴν 'Αγίαν Σοφίαν τῇ κε' ἑσπέρας γίνεται οὕτω. Σημαίνει ... καὶ συναγομένων ... ψάλλεται ἑσπερινός ... τὸ τροπάριον Μέγαν εὕρατο, οὗ ψαλλομένου ἡ λιτὴ ἐξέρχεται καὶ ἀπέρχονται οἱ κληρικοὶ μετὰ τοῦ σταυροῦ ἄχρι τῆς Καταφυγῆς, κατὰ τὴν ὁδὸν ψαλλομένων τῶν κατ' ἦχον ἰδιομέλων τοῦ 'Αγίου" (Phountoulis, 146; Laourdas, 333). Sur la croix voir aussi n. 95.

97 Voir ci-dessus, p. 47 ss.

98 Voir ci-dessus, p. 45 ss.

99 Voir ci-dessus, p. 45.

100 Voir ci-dessus, p. 51.

101 Voir le texte en note 95.

102 Voir Sotiriou, 'Η βασιλική, 17. Le texte de Syméon de Thessalonique, *Office de la veille de la féte du grand martyr Démètre* (cod. de Kafsokalyvia) nous éclaire sur la question: "ἐκ τάφου δέ σου μικροῦ τὸ σῶμα τὰ μύρα ἀναβλύζει" (Sophronios Eustratiadis, 'Αγιολογικά. 'Ο "Αγιος Δημήτριος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ, 'Επετ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδ. 11, 1935, 146). Xyngopoulos, 'Αρχ. 'Εφημ. 1936, 109—112, pense qu'à partir du Xe s. le »larnax« ou »soros« était vraiment un sarcophage fait de plaques de marbre et posé sur le sol du ciborium; ce n' est évidemment pas juste. En faveur de l' hypothèse de Xyngopoulos, on invoquera un texte de Michael Akominatos ou Choniatis (Michael Akominatos, *Catechèse* 19: "'Ο γὰρ ἐπιτύμβιος λίθος ἐκείνου ... εἰς πηγὰς ἰάσεων ἔστραπται ... τῷ δὲ τεθησαυρισμένῳ ἁγίῳ σώματι θαυμαστούμενος καὶ θηλάζει μέλι καινὸν ἐκ πέτρας ταύτης ὁ τῶν Θεσσαλονικέων ἑσμός, ὥσπερ καὶ ἔλαιον εὐῶδες ἐκ στερεᾶς πέτρας, τῆς μαρτυρικῆς μυροχεύμονος λάρνακος. Εἴ τίς τί γαρ τῶν μελῶν πεπήρωται ἅμα τοῦ λίθου ὡς κρασπέδου δεσποτικοῦ προσήψατο καὶ παραχρῆμα τῆς ἰάσεως ᾔσθετο" (Spyr. Lambros, Νέος 'Ελληνομνήμων 13, 1916, 361. Voir: Constant. Dyovouniotis, Αἱ ἀνέκδοτοι κατηχήσεις τοῦ Μητροπολίτου 'Αθηνῶν Μιχαὴλ 'Ακομινάτου, Πρακτ. 'Ακαδημ. 'Αθηνῶν 3, 1928, 311), mais il semble qu' Akominatos ne connaisse la chose qu' indirectement, à travers des textes utilisant les termes »soros« et »larnax« et aux quels il donne leur sens propre. Des reliquaires de saint Démètre qui reprennent plus ou moins la forme du coffret de myrrhes: Xyngopoulos, 101 ss. et 108—109, fig. 1; Grabar, Dumb. Oaks Pap. 5, 1950, 3—7, fig. 1—15.

103 Nicétas de Thessalonique, *Sur les miracles* 6: "'Ωσαύτως δὲ καὶ τὸ θεῖον κιβώριον ... τὴν θαυματουργὸν περιγράφον σορόν ... εὐθὺς μετὰ τὴν θαυματουργὸν καὶ μυρορρόην σορόν" (Sigalas, 'Επετ. 'Εταιρ. βυζ. Σπουδ. 12, 1936, 332—333).

104 Nicaise, Diacre du Pantocrator, *Récit* etc. (cod. Sab. 179 f. 79—83 et Cod. Madr. 11): "Διηγητέον ... τὸν ἐν πολέμοις Δημήτριον, τὸν ἄνωθεν τῆς μυροβρύτου σοροῦ ἐπικείμενον καὶ σκέποντα ταύτην" (Papadopoulos — Kerameus, 'Ανάλεκτα 'Ιεροσολυμ. Σταχυολ. IV, 239); "Εἴπερ τὸ τὴν ἱερὰν σκέπον σορὸν διαπρύσιον προκάλυμμα τοῦ ἀηττήτου Δημητρίου ... καὶ τεθῆναι [προκάλυμμα νέον] ἄνωθεν τοῦ ἱεροῦ θαλάμου τοῦ μάρτυρος ... τὸ δὲ παλαιγενὲς καὶ ἐπικείμενον τῇ πολυόλβῳ καὶ κοσμοποθήτῳ σορῷ ἀρθῆναι ἐκεῖθεν καὶ διακομισθῆναι πρὸς τὴν καθ' ἡμᾶς βασιλικὴν μονήν ... ἀντὶ γὰρ τοῦ τὴν πανίερον καὶ ἐπέραστον καὶ ἀξιοθαύμαστον σορὸν τοῦ περιωνύμου μάρτυρος Δημητρίου πρῴην σκέποντος, μᾶλλον δὲ τὴν οὐκ οἶδα ὅπως ὀνομάσω μυρόβρυτον μυροθήκην ... ἕτερον ἐτέθη κατασκευασθὲν διά τε χρυσοῦ καὶ ἀργύρου ... διωρίσατο τεθῆναι ἄνωθεν εἰς σκέπην τῆς πολὺ τὸ χάριεν ἐχούσης ἱερᾶς καὶ ἐπεράστου θήκης. Τὸ δὲ πρότερον ὄν, τὸ καὶ πολύολβον ὄντως θησαύρισμα ... καὶ ὄρθιον φέρον τὸν μέγαν Δημήτριον ... πρὸς ἡμᾶς ἐξαπέστειλεν" (ibid. 241—242).

105 Voir ci-dessus p. 45.

106 Voir ci-dessus n. 1. Le terme de »soros« apparait pour la première fois dans ce sens au milieu du IXe s.: Plotin archevêque de Thessalonique, *Éloge du très-glorieux martyr Démètre* 7: "'Οθεν ἐστὶν εὐσεβῶς κατανοεῖν θείαν τινὰ δύναμιν διὰ παντὸς τῇ τιμίᾳ καὶ προσκυνητῇ αὐτοῦ σορῷ ἐνιζάνουσαν" (Théophilou Ioannou, Μνημεῖα ἁγιολογικὰ νῦν πρῶτον ἐκδιδόμενα, Venise 1884, 47; G. et M. Sotiriou, 'Η βασιλική etc., 21). Sur Plotin: Beck, *Kirche u. theolog. Liter.* 559), mais nous ignorons s'il s'agit encore du skimpodion ou krabation paléochrétien ou bien du coffret de myrrhe byzantin.

107 Voir ci-dessus p. 45.

108 Voir ci-dessus p. 51.

109 Syméon de Thessal., *Diataxis* (Athènes Bibl. Nat. cod. 2047 f. 146^{v}—147^{r}): "'Οτε δὲ εἰς τὸ μέγα προπύλαιον (sc. de la basilique Saint-Démétrios) φθάσουσιν ... ἱσταμένων καὶ τῶν αἰρόντων τὸ μετὰ μύρου κιβώτιον καὶ ... εἰσερχόμεθα εἰς τὸν ναὸν ... καὶ ... ἄρχεται ὁ ἑσπερινός ... εἶτα ἐν τῇ εἰσόδῳ ... πάντων ἀνερχομένων κατὰ συζυγίαν, τὸ προσκύνημα προσκυνούντων και τὸν ἅγιον τάφον τοῦ μάρτυρος ... (pendant l'office suivant) ὁ ἀρχιερεύς ... θυμιᾷ τρὶς ἔμπροσθεν τῆς ἁγίας εἰκόνος καὶ ψάλλει μόνος Μακαρίζομέν σε, ἀθλοφόρε Χριστοῦ, καὶ τιμῶμεν τὴν ἁγίαν εἰκόνα σου, ὡς ἀντίτυπον τῆς θείας σου μορφῆς. Καὶ τοῦτο ψάλλων ... θυμιᾷ καὶ εἰς τὸν ἱερὸν τάφον (sc. dans le ciborium)... "Υστερον ἔμπροσθεν τοῦ προσκυνήματος χορείαν ποιουμένων τῶν διακόνων καὶ τῶν νοταρίων ... θυμιᾷ αὐτοὺς κατὰ τάξιν καὶ τελευταῖον τὸ προσκύνημα ... Εἶτα οἱ ἐπίσκοποι θυμιῶσι καὶ αὐτοὶ τὸ προσκύνημα, τὸν τάφον ... οἱ δὲ ἱερεῖς τὸ προσκύνημα, τὸν τάφον" (Phountoulis, 145—146, Laourdas, 329—332). Laourdas (ibid. 339 n. 5) identifie le »proskynima« avec l' icône. Sur l' icône, voir ci-dessous p. 53.

110 Nicaise, *Récit* (voir le texte n. 104). Cf. Grabar, Dum. Oaks Pap. 5, 1950, 13. Xyngopoulos, 'Αρχ. 'Εφημ. 1936, 113, pense qu'il s'agit d'une image en relief sur le couvercle de la boîte à myrrhe (sarcophage d'après Xyngopoulos); Les Sotiriou, 'Η βασιλική, 17, admettent quelque chose de semblable. L' icône brodée — sur un voile naturellement-est également mentionnée dans un texte slave (Démocratia S. Iliadou, 'Ο "Αγιος Δημήτριος καὶ οἱ Σλάβοι Actes du IXe Congrès international des Etudes Byzantines, [Thessaloique 1953[, III, Athènes 1957, 134). Pour des exemples de tissus du XVIe—XVIIe s. sur le tombeau de saint qui portent une représentation brodée (en Russie): Grabar 16 n. 37. L'habitude d'étendre une étoffe sur le tombeau d'un martyr remonte à l'époque paléochrétienne (Afrique du Nord: Carl Schneider, *Kyrios* I, 1936, 60—61); sur l' habitude d' offrir une étoffe dans la tombe du mort, dans l' antiquité: Athéna Kalogéropoulou, Νέα ἀττικὴ ἐπιτυμβία στήλη, 'Αρχ. Δελτ. 29, 1974, 210—224). Ruy Gonzalez de Clavijo affirme qu'à Saint Georges des Man-

à Constantinople et déposé comme objet de vénération dans le monastère du Pantocrator[111]. A Thessalonique, le voile fut remplacé par un autre, brodé d'or et d'argent[112] mais dont nous ne savons rien; on ignore en particulier s'il était, lui aussi, décoré d'une représentation de saint Démètre[113]. Il est clair que ce »προκάλυμμα« qui était posé sur le coffret à myrrhe, servait également de dais lors de la procession entre l'église de la Théotokos Kataphygi et la basilique de saint Démètre[114].

On sait aussi que, depuis le Xe s., il y avait dans le ciborium hexagonal, avec le coffret à myrrhe, une icône de saint Démètre dont nous ne savons qu'une seule chose, qu'au début du XIIIe s. elle avait un revêtement d'argent, une auréole en or, et un autre ornement en or aux pieds[115]. Une seconde église de saint Démètre, à Thessalonique, abritait jusqu'en 1890, époque où elle fut détruite par un incendie, une icône du saint patron de la ville; elle était à droite du bêma (dans le diakonikon); jadis (jusqu'en 1523) elle se trouvait à Sainte-Sophie, église cathédrale de Thessalonique; en 1523, cette église fut transformée en mosquée. La deuxième église de saint Démètre a servi d'église cathédrale à Thessalonique depuis 1699 (et jusqu'en 1890). De l'icône qui s'y trouvait nous savons seulement qu'elle avait un cadre en argent »très riche«[116]. Il n'est pas impossible que cette icône ait été transportée à Sainte-Sophie quand, en 1493, l'église Saint-Démétrios fut vouée au culte islamique, et qu'il s'agisse de l'icône de culte de la basilique Saint-Démétrios avant sa transformation en mosquée. De cette icône – celle de la deuxième église Saint-Démétrios — nous savons par un texte du XVIIIe s. que le jour de la fête de saint Démètre elle était transportée en grande pompe de l'endroit oú elle se trouvait habituellement, dans le bêma (dans le diakonikon de l'église) et dressée au centre de l'église dans un endroit ayant quelque rapport avec un ciborium (»kouvouklion«)[117], visiblement en bois sculpté, et peut-être mobile. Il est probable qu'on la déposait sous ce ciborium. La ressemblance entre cette procession, dans la deuxième église de saint Démètre, le jour de la fête du saint, au XVIIIe s., et la procession dans



Fig. 3. La croix du Golgotha sous le baldaquin. Coupe en verre de la Dumbarton Oaks Collection (Ross, Catalogue pl. LIV, A)

la basilique Saint-Démétrios, également le jour de la fête du saint, telle qu'elle nous est racontée par Syméon de Thessalonique[118], permet de conclure que le rituel du culte de saint Démètre, en vigueur à Thessalonique aux XIVe—XVe s., s'est perpétué jusqu'au XIXe s. — mais dans la deuxième église du saint — et qu'il y avait, à cette époque-là encore, un rapport entre l'icône dont parle Syméon de Thessalonique[119] et le ciborium; en d'autres termes, que l'icône de culte de la basilique Saint-Démétrios avait normalement sa place dans le ciborium hexagonal, jusqu'à ce que la basilique eût été transformée en mosquée (1481 au plus tôt)[120]. Il semble toutefois que le jour de la fête du saint on la sortait du ciborium et qu'on la dressait quelque part tout près, comme nous l'avons déjà fait remarquer sur la foi de la description de Syméon[121], pour qu'elle soit plus directement accessible aux fidèles et qu'ils se prosternent devant elle. Le verbe »ἱδρύεται« appliqué à l'icône dans le texte du XVIIIe s.[122] implique que celle-ci était dressée sur une hampe, peut-être sous le »kouvouklion«, selon le principe des icônes »signa«, l'Hodigitria par exemple[123].

---

ganes à Constantinople, une tombe très luxueuse appartenant à une impératrice était recouverte d'un tissu de soie (Francisco López Estrada, *Embajada a Tamerlán*, Madrid 1943, 49. Cf. Cyril Mango, *The art of the Byzantine Empire 312—1453*, Englewood Cliffs, N. Jers. [1972], 220). En Moldovalachie on a gardé des étoffes funeraires portant une reprêntation brodée du défunt: Gabriel Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947, 78—81, pl. CLXII—CLXIII.

111 Voir ci-dessus n. 51.

112 Voir le texte n. 104.

113 Il est probable que l' icône dont parle Constantin Akropolitis et qu'il a embrassée à genoux (Papadopoulos — Kerameus, Ἀνάλεκτα 1, 161. Voir le texte n. 11) n' est autre que la représentation brodée de saint Démètre sur le »couvercle«, donc sur l' étoffe que se trouvait sur la boîte à myrrhe; il n'est toutefois pas exclu qu'il y ait eu également une représentation en relief sur le couvercle du reliquaire en métal, comme l'ont généralement admis ceux qui se sont occupés du ciborium hexagonal de Saint-Démétrios et de son reliquaire.

114 Syméon de Thessalonique, *Diataxis* (voir le texte n. 95).

115 Eustathe de Thessalonique, *De Thessalon. a latinis capta* 103: "Ὁποῖον καὶ τὸ τοῦ μυροβλύτου, οὗ τῷ τάφῳ ἐμπεπαικότες μετὰ πελέκεων οἱ τοιούτων εἰς ποινὴν ἄξιοι, τὸν τε πέριξ ἐπιπολάζοντα κόσμον ἐξ ἀργύρου κατέκοψαν, καὶ τόν ὑπὲρ κεφαλῆς δὲ περιείλοντο χρύσεον στέφανον, καὶ μὴν καὶ τὸν ἕτερον ἀπήγαγον τοῖν ποδοῖν" (Tafel, 296; Niebuhr, 472; Kyriakidis 116). Cf. Théotoka, 405, n. 3.

116 P. N. Papageorgiou, Ἀρχαία εἰκὼν τοῦ μεγαλομάρτυρος Δημητρίου etc., Byz. Zeitschr. 1, 1892, 486.

117 "Κανὼν παρακλητικὸς ψαλλόμενος εἰς τὸν θεῖον Δημήτριον, ἐνώπιον τῆς ἁγίας αὐτοῦ εἰκόνος, ὅταν ἐν τῇ μνήμῃ αὐτοῦ εἰς τὸ μέσον τοῦ ναοῦ μεταφερομένη ἱδρύεται. Ἰστέον δὲ ὅτι ἀνήκει διὰ τοῦ ἱεροῦ βήματος ἐξοδεύειν μετὰ λαμπάδων, εἶτα ἐκ τῆς μιᾶς πύλης τοῦ ναοῦ ἐξελθοῦσαν διὰ τῆς ἑτέρας εἰσέρχεσθαι ἐν σχήματι λιτανείας καὶ οὕτως ἐν τῷ εὐτρεπισμένῳ τόπῳ ἀποτίθεσθαι (au mileu de l'église). Εὐλογητοῦ τοίνυν πρὸ τοῦ κουβουκλίου (où était placée l'icône) γενομένου ... ὁ παρὼν κανὼν (ψάλλεται)" (Athanasios Parios, Ὁ Παλαμᾶς ἐκεῖνος, ἤτοι βίος ἀξιοθαύμαστος τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγορίου ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης καὶ θαυματουργοῦ τοὐπίκλην Παλαμᾶ, ἐν Βιέννῃ τῆς Ἀουστρίας 1784, 51). Laourdas, Γρηγόρ. Παλαμᾶς, 39, 1956, 339, n. 5, identifie cette icône avec le »proskynima« (la boîte à myrrhe).

---

118 Syméon de Thessalonique, *Diataxis* (Athènes Bibl. Nat. cod. 2047 f. 148^{r}): Phoundoulis 146; Laourdas 333. Cf. Laourdas 339 ss.; Pélékanidis Μακεδονικά, 4, 1955/1960, 413—415; Xyngopoulos, Μακεδονικά 4, 1955/1960, 471. Pour qu'on puisse comprendre cette procession qui avait lieu à l'intérieur et à l'extérieur de la basilique de Saint-Démétrios, il faut d'abord imaginer les rapports de la basilique avec son environnement au XIVe—XVe s., savoir comment fonctionnaient les ouvertures qui lui permettaient de communiquer avec l' extérieur. Selon nous, la procession commençait par faire le tour du ciborium, puisse dirigeait vers la porte Nord de l'église ou vers la porte de la nef Nord donnant sur le narthex, sortait de l'église et y rentrait à nouveau par la porte Sud; elle allait vers la nef centrale; puis vers l' Ouest ("Κατερχόμενοι τόν ναόν"), pour revenir au ciborium.

119 Voir p. 52. n. 109.

120 Tafrali, *Topographie*, 173—174.

121 Voir p. 52.

122 Voir n. 117.

123 Voir ci-dessus p. 50. et ci-dessous p. 55.



Fig. 4. La Vierge Hodigitria dans son édicule. Miniature du Psautier Hamilton 119 f. 39r

Fig. 5. La Vierge Péribleptos sous un baldaquin. Miniature du Vat. Slab. 2 f. 122v (Photo de la Bibliothèque du Vatikan)



9. L'analyse des informations que nous possédons sur le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique nous a permis de montrer, de manière indubitable je pense, que cette structure abritait une icône de saint Démètre depuis le début du VIIe s. — puisque c'est de cette époque que datent les premiers textes qui le mentionnent — jusqu'à ce que le culte du saint cesse dans sa propre basilique, lorsque celle-ci fut transformée en mosquée. Je pense qu'on peut en conclure qu'à l'origine le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios était destiné à abriter l'icône du saint patron de l'église. Pour un temps il a abrité aussi, nous l'avons vu, l'icône de la Vierge, également patrone de l'église, tous deux étant protecteurs de Thessalonique. Nous arrivons ainsi à reconstituer le culte de l'époque paléochrétienne: l'icône du patron de l'église placés sous le ciborium, pour qu'on se prosterne devant elle.

Nous avons un exemple semblable de l'époque paléochrétienne dans le sanctuaire de Jérusalem, la croix du Golgotha qui était également sous un ciborium. Nos informations là-dessus datent de la fin du IVe s. La Croix était dressée dans l'atrium intérieur du sanctuaire de Jérusalem, entre la basilique du Golgotha et la rotonde de la Résurrection, à gauche, en plein air[124]. Au VIe s., elle fut protégée par une grille entre les colonnes du ciborium[125]. Je crois que nous pouvons voir une représentation de cet aménagement cultuel, gravée sur la coupe en verre Dumbarton Oaks Collection Acc. № 37.21 (fig. 3)[126]: une croix dressée sur une base à degré et abritée par un édicule. A droite et à gauche, un ange en prière; l'édicule est censé être en plein air. C'est une oeuvre du VIe s., provenant de Syrie. La basilique du Golgotha était l'église-cathédrale de Jérusalem, et elle était vouée à la Passion du Christ patron de l'église. On y vénérait les instruments de la Passion, et surtout la Croix qui équivalait à une représentation aniconique du Christ. Sous le ciborium il y avait donc le symbole de culte du patron du sanctuaire, l'objet cultuel éponyme du sanctuaire équivalent à une représentation de la figure du Christ, l'objet qu'on vénérait en premier lieu dans ce sanctuaire.

Imitant la croix posée sous le ciborium dans le sanctuaire de Jérusalem, on avait dressé une croix avec les instruments de la Passion du Christ, sous le ciborium qui se trouvait en face de l'entrée du Skevophylakion de la sacristie de Sainte-Sophie, a gauche du bema; elle est citée dans les sources comme »εὐκτήριον« et »σταύρωσις«[127].

---

124 Eusèbe, *Vie de Constantin* III, 34—39 (Heikel (C.S.E.G.) 93, 22—94, 28), Aetheriae, *Peregrinatio*, 24 ss. (S. Geyer, *Itinera hierosolymitana saeculi IIII—VIII* (C.S.E.L.), 71, 11 ss.). Voir A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, Leipzig 1908, 39 ss., pl. I—III; H. Vincent — F. M. Abel, *Jérusalem*, II 1—2, Paris 1914, 154 ss. et 188 s., fig. 102.

125 Breviarium dans Geyer, *Itinera*, 153, 16—154, 2. Cf. Heisenberg, 114 s., 174; Vincent — Abel, 188 s.

126 Marwin C. Ross, *Catalogue of the Byzantine Oaks Collection and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington 1962, 81 № 96 pl. LIV A, Frantz - Jos. Dölger, *Beiträge zur Geschichte des Kreuzes*, Jahrb. f. Ant. u. Christ. 10, 1967, 12—14, pl. 11b. Cf. la croix du Golgotha dressée sous un édicule octogonale (représentation de Saint — Sépulcre) en relief sur la plaque Dumb. Oaks Coll. Acc. № 38.56, provenant de Syrie aussi (P. Underwood, *The Fountain of life* etc., Dumb. Oaks Pap. 5, 1950, 91—92, fig. 39, Gunnar Danbolt, *Das Taufebecken etc.* Acta ad Arehaeol. et art. hist. pertinen. VIII, 1978, 161 pl. Xe).

127 Constantin Porphyrogénète, *De cerimon.* I 1,1: "Καὶ εἰσέρχονται ἐν τῷ πρὸ τοῦ μυτατορίου ὄντι εὐκτηρίῳ ... καὶ ἀσπαζόμενοι τὸν τίμιον σταυρόν, ἐν ᾧ πάντα τὰ σύμβολα τοῦ πάθους τοῦ Κυρίου ... ἐκφέρονται" (Bonn 16); typicon autrefois Dresde (Königl.) Biblioth. Cod. A 140: »Εἶτα εἰσέρχεται εἰς τὸ μυτατώριον ... τὰ αὐτὰ δὲ ποιεῖ — sc. la patriarche — εἰσερχόμενος εἰς τὴν Σταύρωσιν, κἀκεῖθεν διέρχεται τὸ κυκλίον etc." (A. Dmitrievskij, *Revnějšie patriarsie ipokonu svjatogrobsij ierusalimskij i elikoj konstantinopolskoj cerkvi* (=Kievskoj Duchovnoj Akademij 3 [1901], Kiev 1907, 339). D'après Antoine de Novgorod en l'an 1200 — cette chapelle se trouvait devant la porte qui menait vers le diaconicon: »et hors des portes du diakonikon se trouve une croix de la taille, qu'avait le Christ sur la terre«. (B. de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, I, 1, Genève 1889, 88). À l'époque de la redaction de la Diigisis (Anonyme, Διήγησις 22: "ὁ δὲ τίμιος σταυρὸς ὁ ἱστάμενος σήμερον ἐν τῷ σκευοφυλακίῳ" dans Th. Preger, *Scriptores originum constantinopolitanarum*, Leipzig 1901 (Teubner), 98—99 et Georg. Kodinos, *De S. So-*



Fig. 6. La Vierge Hodigitria sous un baldaquin. Peinture murale du Monastère de St. Thérapon eu Russie (d'après I. Danilova)

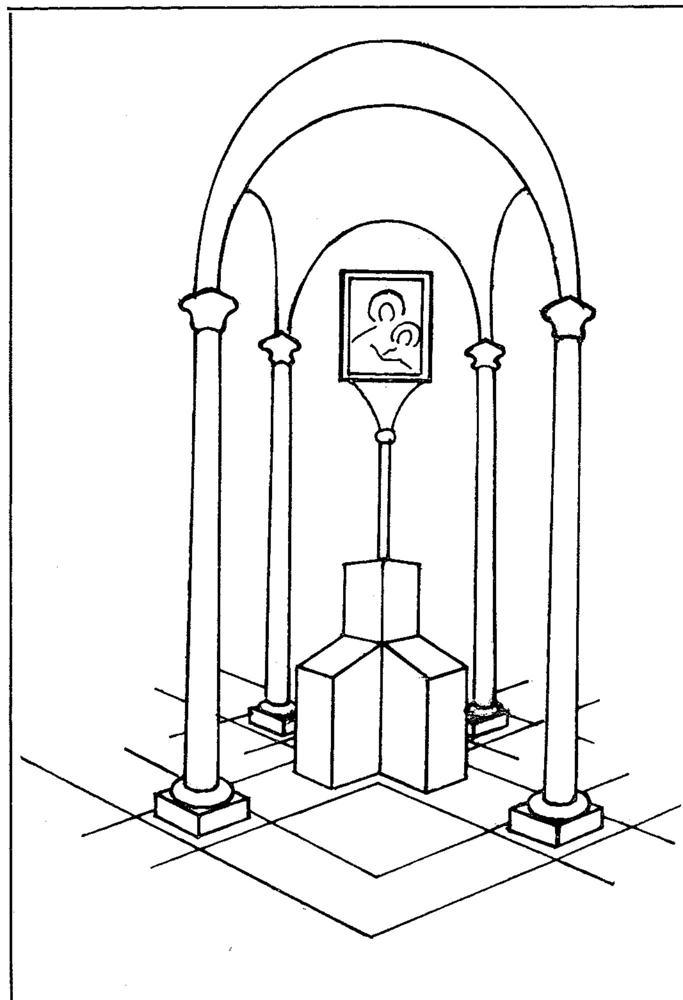


Fig. 7 L'aménagement représenté sur la fig. 6 reconstitué en schéma.

Il était évidemment fermé, comme le ciborium de Saint-Démétrios et ceux qui lui ressemblent. Mais du point de vue rituel, du fait que le saint éponyme de l'église ait sa place sous le ciborium, n'a qu'un rapport indirect avec le contexte en question. Il s'agit d'une influence directe de Jérusalem concernant l'office de la Passion, avec la croix comme élément »scénique« pourrait-on dire. On voudrait une icône du Christ sous un ciborium (Sainte-Sophie est vouée au Christ en tant que Sagesse [Sophia] du Christ); mais les sources ne mentionnent rien de tel.

Des exemples byzantins de l'icône du patron de l'église sous un ciborium nous sont donnée par des répresentations: l'icône de la Vierge Hodigitria sur une miniature du Kupferstich-cabinett de Berlin Cod. 78 A 9 (psautier Hamilton 119) f. 39v (fig. 4)[128], mais le ciborium est carré et entouré d'une grand grille de metal au lieu d'un parapet entre des colonnes, et il était dans une petite chapelle isolée et non dans l'église principale; d'après ce qu'on voit sur une miniature de Manassis Vat. Slav. Cod. II f. 122v (fig. 5)[129],

Fig. 8 Saint-Marc de Venise, Intérieur. A gauche le baldaquin hexagonal



---

phia: "Ὁ δὲ τίμιος σταυρός, ὁ ἱστάμενος εἰς τὸ σκευοφυλακεῖον, ἀπὸ Ἱερουσαλὴμ τὸ μέτρον ἔλαβεν τῆς ἡλικίας Χριστοῦ" Bonn 142), la croix en question se trouvait dans le skevophylakion. Voir Eugène Antoniadis, Ἔκφρασις τῆς Ἁγίας Σοφίας, II, Athènes 1908, 151 ss.

128 P. Wescher, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen-Handschriften und Einzelblätter — des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin*, Leipzig 1931, 25; A. Grabar, *L' iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, 202 fig. 1; le même, *Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks*, Dumb. Oaks Pap. 14, 1960, 128 fig. 8; Hager, *Die Anfänge* 43, fig. 41; Hans Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, 73 s. fig. 1. D'après Belting (74 ss.) cette feuille du manuscrit portant la miniature en question a probablement été prise dans un autre manuscrit. L'identification de cette représentation-ci de la Vierge avec l' Hodigitria est faite avec une certaine réserve, vu que la position de la mère comme celle de l'enfant est incompatible avec la position strictement frontale qui les caractérise dans le véritable type de la Vierge Hodigitria.

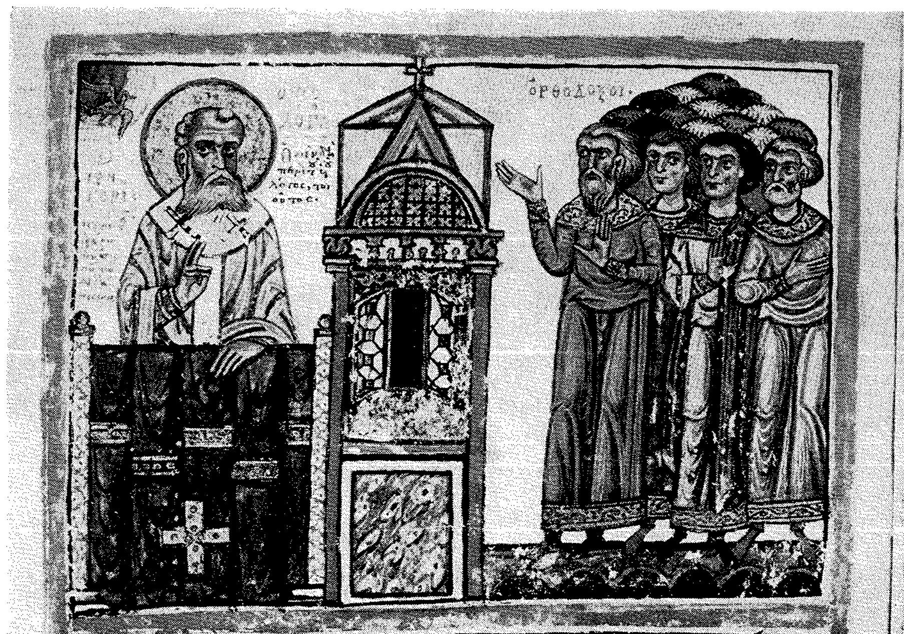
129 B. Filow, *Les miniatures de la Chronique de Manassès à la Bibliothèque du Vatican. Cod. Slav. II (=Codices e Vaticanis selecti*



Fig. 9. Le ciborium rond abritant l'icône de St. Georges dans l'église du monastère grec de Saint-Georges au Vieux-Caire

l'icône de la Vierge Péribleptos est sous un ciborium carré ouvert. Il est probable que celui de la Vierge des Vlachernes ou Hagiosoritissa — si l'on croit ce qui nous en est dit[130] — était ouvert également. Dans le premier de ces exemples le ciborium a une couverture conique, comme le ciborium de Saint-Démétrios tel qu'il apparaît dans les descriptions qui nous sont parvenues[131]; dans les autres il est hémisphérique. C'est également une toiture hémisphérique qu'on attribue au ciborium de l'Hodigitria représentée dans le monastère de Saint-Thérapont en Russie, vers 1500, sur une fresque ayant pour sujet l'hymne de l'Acathiste (fig. 6).[132] L'icône montée sur une hampe est fixée sur un soubassement, une structure en bois dont la base est de plan cruciforme (fig. 7, reconstitution)[133].

Fig. 10. Un édicule devant une armoire contenant des reliques de St. Grégoire de Nazianze. Miniature du Basil. Gr. cod. A.N.I. № 8 f. Fv



C'est toutefois de Constantinople, qu'a dû venir, en tant qu'idée, le ciborium hexagonal de Saint-Marc de Venise, connu sous le nom de »il capitello«; il est encore une fois à gauche — au Nord — de l'axe de l'église[134]. Sous ce ciborium il y a, depuis 1290, une croix[135] (fig. 8) apportée de Constantinople en 1205, et une icône qui, si l'on en croit la tradition, est arrivée de Constantinople en 1025[136]. Autant que je sache, la Venise ignore cette structure monumentale; il ne fait aucun doute que c'est là une imitation d'un modèle byzantin. Il est probable que l'icône de la Vierge Nikopoios de Saint-Marc ait été à l'origine sous ce ciborium, avant d'être installée sur le riche autel qui lui est aujourd'hui réservé[137]. En Occident, d'autres exemples de ciborium — dans l'axe de l'église ou sur les côtés — abritant une icône ont été enregistré à Rome: à S. Maria Nuova, aux SS. Alessio e Bonifacio. Ces ciboria ont quatre colonnes et renferment une icône de la Vierge dans la premiere église, une icône de la Vierge à l'Enfant du type de l'Hodigitria; dans la seconde une icône de la Vierge en prière (Avvocata). On dit que ces deux icônes ont été apportées de l'Orient[138]. On a déjà rencontré dans le monde byzantin un ciborium à quatre colonnes de ce type (fig. 4—7); le plus probable est que ces exemples romains reflètent des formes artistiques originaires du monde byzantin. C'est à une tradition paléochrétienne bien sûr que remonte le ciborium abritant l'icône du saint éponyme dans le monastère grec de Saint-Georges de la vieille ville du Caire; sa forme actuelle est le résultat d'une réfection datant d'après la reconstruction de l'église d'aujourd'hui (1926) — l'église paléochrétienne a été détruite par un incendie en 1904

XVIII), Sofia 1927, 58 № 43 pl. XXIV; M. Tatić-Đurić, *Ikona Bogorodice »Prekrasne«, Njeno poreklo i rasprostranjenost*, Zbornik Svetozara Radojčića, Beograd 1969, 345 fig. 8. La miniature représente le départ pour l'expédition après la prière devant l'icône de la Vierge Péribleptos dans l'église qui lui était consacrée.

130 J'appele ciborium le »mytatorikion« qui se trouvait à côté du mytatoriom des rois dans l'Hagia Soros, chapelle du sanctuaire des Vlachernes. Dans le »mytatorikion« il y avait une icône de la Vierge et une croix en argent: Constant. Porphyrog., *De cerimon.* II, 12: »Καὶ ἀπέρχονται (le roi et sa suite) ἀπὸ δεξιᾶς (du bêma de Hagia Soros) εἰς τὴν 'Επίσκεψιν (=icône de la Vierge Episkepsis) καὶ ἅπτουσιν ἐκεῖσε κηροὺς καὶ προσκυνοῦσιν. Καὶ ἀπὸ τῶν ἐκεῖσε ἀπέρχονται ἔξω τοῦ μυτατορικίου, ἐν ᾧ ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου (l'icône éponyme du sanctuaire) καὶ ἀργυροῦς ἵδρυται σταυρὸς καὶ ἅπτουσι κἀκεῖσε κηροὺς καὶ εἰσέρχονται εἰς τὸ μυτατόριον" (Bonn 533).

131 Voir la bibliographie n. 1.

132 Irina J. Danilowa, *The Frescoes of St. Therapont Monastery*, Moscou 1970, fig. 68; même auteur, *Dionissi*, Vienne-Munich (1970), 37, pl. 37; Tania Velmans, *Une illustration de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, Cahiers Archéol. XXII, 1972, 159, fig. 33; même auteur, *Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle*, XVe Congres International d' Etudes Byzantines. Rapports et Co-rapports III. Art et Archéologie, Athènes 1976, 220.

133 Mme Velmans, ll. cc. dans son premier article considère que l'icône est »plantée au milieu d'un puits, allusion au thème de la Vierge-Source de vie«. Dans le second, elle suppose qu'elle est dressée derrière l'autel de l'église.

134 Représentations: Otto Demus, *The Church of San Marco in Venice* (=Dumbarton Oaks Studies IV), Washington 1960, fig. 15 et 18. Voir O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Potsdam 1924, fig. 315; J. Arnott Hamilton, *Byzantine Art and Decoration*, London 1933, pl. LXVIII.

135 Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estaurio*, Venezia — Milano — Roma — Firenze (sans date), 197; même auteur, *San Marco*, Venise 1952, 42.

136 Lorenzetti, *Venezia*, l.c. Une icône de la Vierge et une croix sous un ciborium sont attestées dans la chapelle de l'Hagia Soros à Constantinople (voir n. 130).

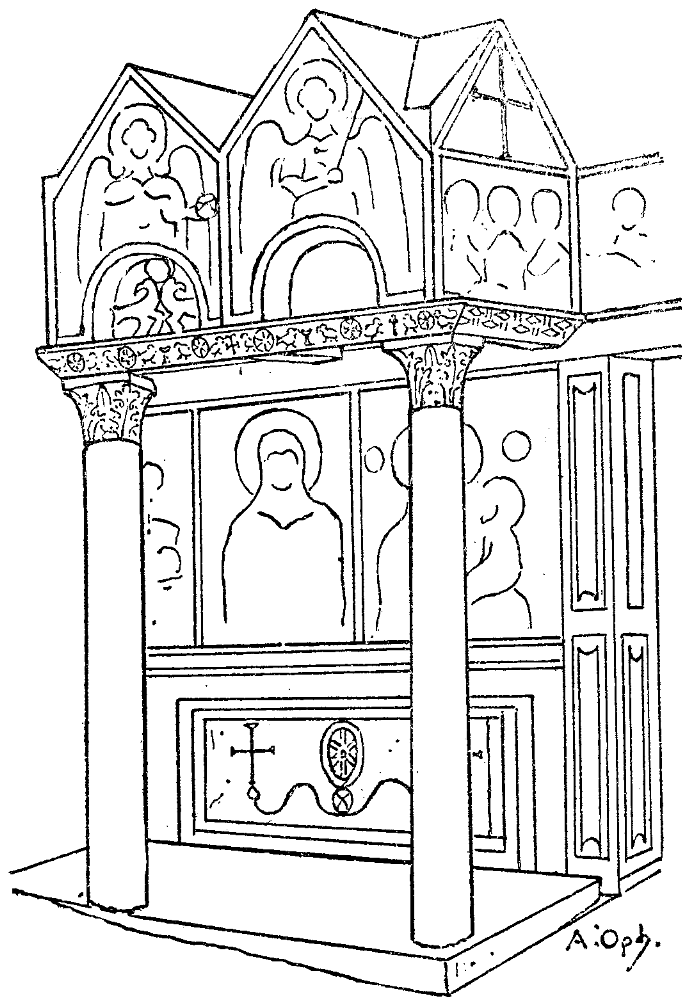
137 Sur le cérémonial vénitien: Staale Sinding — Larsen, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, dans: Arta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia V (1974).

138 Hager, *Die Anfänge*, 42 ss.

(fig. 9)[139]. Le ciborium y est aussi à gauche — vers le Nord — de l'axe de l'église, comme dans la basilique Saint-Démétrios et dans le sanctuaire de Jérusalem.

On peut ajouter à ces exemples un édicule connu sous le nom d'»oikiskos«, dans la nef centrale de la Metropolis — la basilique-cathédrale — de Serrès, en face du trône de l'évêque — et ici au Nord de l'axe de l'église — où avaient leur place les icônes des saints Théodores patrons de l'église. Cet »oikiskos« était séparé du reste de l'édifice par une balustrade; il avait un aspect monumental avec son porche à deux colonnes, et une représentation des saints Théodores sur chacune des colonnes, en haut[140]. Ce type d'oikiskos nous est déjà connu par la miniature Basileensis gr. Cod. A.N.I. 8 f. F^v datée des environs de 1200 (fig. 10)[141]. Elle représente saint Grégoire prêchant à côté d'un petit édicule ayant la forme d'une armoire à deux battants, derrière un porche qui ressemble à une petite église, et qui est constitué de deux colonnes réunies par une architrave et un toit rappelant la couverture des ciboria. L'ensemble de la construction est censé se trouver devant un mur. Le saint orateur paraît avoir le type d'icône; il a été figuré comme une icône haranguant, comme une icône prêchant[142]. L'armoire évoque peut-être l'emplacement des reliques (dans un reliquaire). La miniature semble donc représenter une armoire monumentale dans laquelle seraient conservées les reliques de saint Grégoire et au-dessus de laquelle serait placée son icône. Les reliques de saint Grégoire ont été retrouvées à l'époque de Constantin Porphyrogénète et réparties entre l'église des Saints-Apôtres (»τὰ μὲν ἐν τῷ σηκῷ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων«) et l'église de Sainte-Anastasie (»τὰ δὲ ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἁγίας Μάρτυρος Ἀναστασίας«), a Constantinople[143], bien sûr. La miniature Basil. br. cod. A.N.I. 8f. F^v reflète probablement un modèle constantinopolitain du Xe s. (le manuscrit provient de Constantinople et a été transporté en Occident dans les années 1435—1437)[144]. La construction représentée sur cette miniature, l'»oikiskos« en marbre de la métropole de Serrès et les »ἕδη« de saint Démètre et de la Vierge dans la basilique de l'Acheiropoiitos[145] annoncent les proskynitaria monumentaux en bois sculpté des époques suivantes[146]. C'est d'un modèle de ce genre que dépend le proskynitarion monumental en marbre — mais fait de matériaux paléochrétiens — que se trouve devant le templon, au Nord de l'axe de l'église des Taxiarques à Kalyvia-Kouvara en Attique (fig. 11)[147].

Fig. 11. Proskynitarion dans l'église des Taxiarques à Kalyvia-Kouvara en Attique. (d'après A. K. Orlandos)



10. La croix du Golgotha — dressée sur un socle à degrés et abritée par un ciborium — et les icônes de type signa — dressées sur une hampe fixée au moyen d'un systeme spécial connu par les textes sous le nom de »στασίδιον«, »εἰκονοστάσιον« et »πόδας« (pied)[148] — où bien des icônes ordinaires, elles aussi, abritées par un ciborium, dans lesquels on incluera le ciborium hexagonal de Thessalonique, autrement dit la représentation du patron d'un sanctuaire placée sous un ciboruim, constitue, avec le ciborium, un ensemble très fréquent à l'époque romaine; je veux parler des petits monoptères édifices — quadrangulaires ou circulaires le plus souvent, mais qui peuvent aussi être polygonaux — qui abritaient tantôt une statue de la divinité, tantôt une statue du défunt (encore une statue de divinité, le défunt héroïsé), tantôt un sarcophage. Les exemples sont nombreux et proviennent de l'ensemble du monde gréco-romain[149]. Parmi les monu-

---

[139] G. G. Mazarakis, Σημειώσεις περὶ τῶν ἐν τῇ κατὰ τὸ Παλαιὸν Κάϊρον Ἱερᾷ Μονῇ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εὑρεθεισῶν ἀρχαίων ἱερῶν εἰκόνων, Le Caire 1888, 9; Elizabeth Loukianoff, *The Orthodox Icon and the Collection of the Greek Monastery of Saint George in Old Cairo*, Cairo 1943, 36 pl. XLV^a; Eug. Michaïlidis, Μονὴ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ἐν Παλαιῷ Καΐρῳ, Alexandrie 1936, 149 pl. XIX; du même, Εἰκονογραφημένον λεύκωμα Ἱερᾶς Μονῆς Ἁγίου Γεωργίου ἐν Παλαιῷ Καΐρῳ, Alexandrie 1959, 117—118: Charalambia Coduin, *Les édifices chrétiens du Vieu — Caire* (=Bibliothèque d'Etudes Coptes XI, 1974), 163. L' ancien ciborium avait une porte décorée en relief de huit scènes de la vie du Christ sur les (huit visiblement) »tympans« (Mazarakis). Il y avait également des reliefs figuratifs sur les battants de la porte du ciborium de Saint-Démètre (fig. 1) (Voir Théotoka). On en retrouve également sur d'autres battants de portes paléochrétiens.

[140] Théodore Pediasimos, ''Ἔκφρασις etc: ''Οἰκίσκος ἐγκατεσκεύασται, ἐν ᾧ οἱ τῶν θείων δωρεῶν φερωνύμως κληθέντες — sc. les Saints Théodores — ἐγκεκολαμμένοι διατελοῦσιν ὄντες... καὶ τὸ προπύλαιον τοῦ δωματίου... δυσὶ κίοσιν ἐρειδόμενον... ταῖς κορυφαῖς δὲ τῶν κιόνων εἰκόνες τῶν σεπτῶν ἱεροκηρύκων πεπήγασιν ὁ δὲ τὸ κατασκεύσμα τοῦ νεὼ διαιρῶν χῶρος σιδηραῖς κιγκλίσι τυγχάνει περικλειόμενος« (Max Treu, *Theodori Pediasimi eiusque amicorum quae extant* (=Programm des Gymnasiums zu Potsdam), Potsdam 1899, 15. Cf. A.C. Orlandos, Ἡ Μητρόπολις τῶν Σερρῶν κατὰ τὴν ἔκφρασιν τοῦ Πεδιασίμου, Ἐπετ. Ἑταιρ. Βυζ. Σπουδ. 19, 1949, 259—271). Orlandos comprend l'insertion (''πεπήγασιν) d'images dans la partie supérieure des colonnes comme le décor des chapiteaux par des représentations sculptées des saints Théodores. Si on prenait ''πεπήγασιν" à la lettre, il faudrait supposer ces personnages en ronde-bosse, à peu comme pour la représentation du Christ en haut du ciborium de l'Hodigitria sur le psautier Hamilton (fig. 4). Pour des exemples de ciborium avec une image au sommet, mais dans l'art occidental: Hager, 38.

[141] Christopher Walter, *Un commentaire enluminé des homilies de Grégoire de Nazianze*, Cahiers Archéol. XXII, 1972, 120 fig. 6. Walter voit dans l'édifice une église.

[142] Il en est de même sur le miniatures f. B^v (ibid. 116 ss. fig. 2. Ici un voile est représenté pendu sous l'icône) et f. M^v (ibid. fig. 12).

[143] Syméon Magistros, *Sur Constantin Pophyrogénète* 6 (Theophan. Contin. 755 (Bonn). Cf. Janin, *Les églises et les monast.*, 85 s.

[144] Walter, 115.

[145] Voir ci-dessus p. 49 et 51.

[146] Exemples: Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 6. 3, 168, 1, 217; Constant. D. Kalokyris, Ἄθως. Θέματα ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης, Athènes 1963, pl. X et 56.

[147] A. K. Orlandos, Παλαιοχριστιανικοὶ καὶ βυζαντινοὶ ναοὶ τῶν Καλυβίων Κουβαρᾶ, Ἀθηνᾶ 35, 1923, 166—168, fig. 1.

[148] Je fournis des renseignements dans l'étude mentionnée en tête de cet article. Cf. D. I. Pallas, *Sur le probléme de l'évolution du templon en iconostase*, Actes XVe Congr. Intern. Et. Byzantines (Athènes 1976), I, Athènes 1979, 369—370.

[149] W. Binder, *Der Roma-Augustus Monopteros auf der Akropolis in Athen und sein typologischer Ort*, Stuttgart 1969, 89 ss. Cf. S. Guyer, *Zwei spätantike Grabmonumente Nordmesopotamiens und der älteste Märtyrergrab-Typus der christlichen Kunst*, Festschrift Max Freiherrn von Oppenheim (1933), 151; Fernand Robert, *Tbymélè*, Paris 1939, 56—57 125, 402—404, 415 s. Un tel mausolée de l'époque hellénistique est déjà le Philippeion d'Olympie: J. Charbonneaux, *Tholos et Prytanée*, Bull. Corr. Hell. 49, 1925, 176—177.

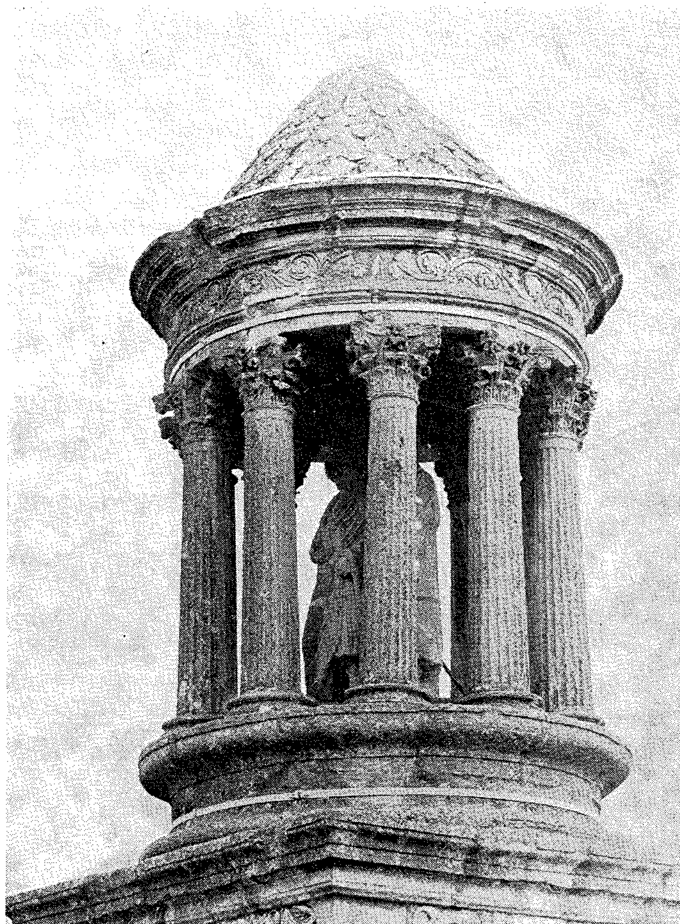


Fig. 12. La tholos du mausolée de Glanum abritant les statues des défunts (cliché Rigoir)



Fig. 13. Lampe de l'Agora d'Athènes № 2709 (Photo de l'École Amér. des Et. Classiques, Athènes)

ments conservés, les plus caractéristiques sont la tholos du mausolée des Jules à Glanum près de Saint-Rémy de Provence[150] qui abrite deux statues de défunts héroïsés (fig. 12), et la tholos de la façade monumentale du mausolée de Pétra (El Hasné) avec une statue, de Déméter vraisemblablement[151]. En Grèce on a mis au jour des sanctuaires monoptères de ce type, datant de l'époque romaine, sur l'Acropole d'Athènes (Sanctuaire de Roma et d'Auguste) et sur l'Agora de Corinthe (monument de Babbius)[152]. On en connaît également par des représentations: lampe de l'Agora l'Athenes № 2709, III[e] s. ap. J.-C. (fig. 11)[153]. Sur des monnaies, un temple monoptère abrite une statue d'Arès ou de Vesta[154] (fig. 14); des monnaies d'Auguste frappées en Espagne ont les symboles de l'état — une aquila entre deux étendards à l'intérieur du monoptère[155]. On connaît aussi un édifice monoptère hexagonal, comme celui de Saint-Démétrios de Thessalonique, en Afrique du Nord[156].



Fig. 14. Monnaie de Vespasien reprèsentant un monoptère abritant une statue de Vesta (Photo du British Museum)

La coïncidence est évidente entre, d'une part, le type et la fonction (abriter l'icône de culte du saint) du ciborium hexagonal de Thessalonique et les exemples antiques de monoptères à l'intérieur desquels se trouvait une statue de culte. Il est de fait que le ciborium de Saint-Démétrios n'a pas été élevé pour abriter les reliques jadis inexistantes du saint, et que la tradition qui voulait que les reliques fussent sous le ciborium est née plus tard et progressivement[157]. Il semble donc que l'idée du ciborium recouvrant le tombeau de saint Démètre se soit glissée dans le rituel qui voulait que l'icône du patron du sanctuaire fût exposée sous un ciborium; qu'elle s'y soit glissée sous l'influence des mausolées antiques du type de l'édifice monoptère qui abritait des statues du défunt, au-dessus de son tombeau.

Le type architectural du sanctuaire monoptère avec la statue de la divinité — dans la basilique de Saint-Démétrios l'icône de culte du saint — a été rattaché aux mausolées typologiquement semblables abritant des statues du défunt au-dessus de son tombeau, et aboutit à introduire dans le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios l'idée de tombeau. Du sens premier »icône du saint patron sous le ciborium« on est arrivé à celui d'»icône du saint patron sous le ciborium élevé au-dessus de son tombeau«. Le monoptère qui abritait la statue d'une divinité dans l'antiquité se trouve à l'origine de l'édicule — le προσκυνητάριον — qui abrite l'icône du saint patron dans les églises, jusqu'a nos jours.

---

150 *Antike Denkmäler*, I, 1887: Das Grabmal der Julier in St. Remy (Provence) p. 7 pl. 13—14; Henri Rolland, *Le mausolée de Glanum (Saint-Remy-de-Provence)* (=XXI[e] Supplément à »Gallia«), Paris 1969, 39—44 pl. 19, 23, 34—38 et 65—69. Cf. John B. Ward-Perkins, *Architettura Romana* (Venise 1974), 19—20, fig. 12; Josef Durm, *Handbuch der Architektur*[2], II, Stuttgart 1905, 768, fig. 843.

151 Gustav Dalman, *Neue Petra-Forschungen und der Heilige Felsen von Jerusalem*, Leipzig 1912, 59 ss. et 71 ss., fig. 57 et 59; W. Bachmann — C. Watzinger — Th. Wiegand, *Petra*, Berlin-Leipzig 1921, 8 ss., fig. 6. Cf. Durm, 758, fig. 828.

152 Binder, 100—101 et 106—107. Pour le monument de Babbius qui abritait une statue d'Aphrodite probablement, voir R. L. Scranton, *Monuments of the lower Agora* (=Corinth 1, 3), Princeton — New Jers. 1951, 17—32 et 67—72 plans B et D.

153 Judith Perlzweig, *Lamps of the Roman Period* (=The Athenian Agora VII), Princeton N. Jers. 1961, 117 № 751 pl. 17; même auteur, *Lamps from the Athenian Agora*, Princeton N. Jers 1963, fig. 35. Cf. Binder 119 fig. 129. Sous le ciborium une statue d'Aphrodite probablement.

154 Arès sur des monnaies d'Auguste: Harold Mattingly, *Roman Coins*[2], London (1960) 172, pl. XLVII, 1. Vesta sur des monnaies d'Auguste, de Néron et de Vespasien: Harold Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, II, London 1930, 159 № 691 pl. 283; même auteur, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, I, London 1965, 151 № 664 pl. 26, 9, p. 155 № 674 pl. 27,7 (frappées à Rome). Cf. Binder, 118, fig. 126; Durm, 548, fig. 624.

155 Anne S. Robertson, *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet University of Glasgow*, I, London — Glasgow — New York 1962, 32, № 169, pl. 5; Mattingly, I (1965), 66 № 371—375, pl. 8.

156 Mausolée Souma Djazzia: Stéphane Gsell, *Les monuments antiques de l' Algérie*, II, Paris 1901, 93—95, fig. 109.

157 Voir G. et M. Sotiriou: Ἡ *βασιλική*, 6—17.

La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne

Nicole Thierry

En matière d'iconographie byzantine, il est toujours utile de se référer au matériel cappadocien, celui-ci constituant une abondante réserve de documents depuis le haut moyen-âge jusques et y compris les trois premiers quarts du XIe siècle[1]. C'est ainsi que les études qui traitent de la Vierge de tendresse s'enrichissent d'au moins six exemples cappadociens qui n'ont jusqu'ici pas attiré l'attention du monde savant[2]. Nous nous proposons donc de les décrire rapidement en insistant sur l'emplacement qui leur était réservé dans les églises.

NOUVELLE ÉGLISE DE TOKALI, OU TOKALI II, A GÖREME[3]

Cette vaste église, creusée en arrière d'un vaisseau attribuable au 1er quart du Xe siècle[4], a conservé une bonne partie de son admirable décor, chef-d'oeuvre de la Renaissance macédonienne. La Vierge de tendresse est peinte dans une niche de la paroi orientale (fig. 1), entre les absides nord et centrale, c'est à dire à gauche de l'entrée du sanctuaire. Le Père de Jerphanion en avait donnée la description et un dessin[5]; à cette époque le noir de fumée et les graffiti en rendaient la reproduction photographique impossible. Depuis 1973, des travaux de nettoyage entrepris sous la direction de Madame I. Dangas ont véritablement révélé le sujet. En 1976, nous avons pu en prendre quelques photographies (fig. 2 et 13), des cartes postales locales ayant déjà popularisé ce charmant groupe de la Vierge enlacée par l'Enfant.

Marie est représentée en buste, portant une coiffe bleue et un maphorion bleu-violacé bordé d'or ; l'or de son nimbe brille encore. De sa main droite elle maintient les genoux de l'Enfant, sa main gauche retenant légèrement la tête de son fils. Celui-ci semble assis dans le creux du bras gauche de la Vierge, le buste appuyé sur l'épaule de Marie, son visage contre la joue de sa mère, lové le long de l'arête nasale et cachant en partie le visage maternel. Le bras droit de Jésus est passé en arrière du cou de Marie, l'extrémité des doigts apparaissant, accrochés sur le maphorion, se détachant sur le nimbe doré; son bras gauche, étendu en avant enserre la base du cou de sa mère.

La tête de Marie est presque de face, à peine inclinée, et c'est l'Enfant qui se presse sur sa mère. Cette réserve relative de Marie est caractéristique de cette image; nous la retrouvons sur la pièce d'orfèvrerie géorgienne de Chemochmédi (XIe – XIIe siècle), laquelle encore montre l'Enfant dans le creux du bras gauche de la Vierge, mais tenu plus droit, l'avant-bras et la main relevés étant moins incurvés qu'à Tokalı (fig 17)[6]. Nous n'insisterons pas sur la beauté et la spiritualité de cette composition, sur la fine tête aux cheveux légers de Jésus, sur l'élégance du geste de la Vierge, sur la douceur divine de son regard, l'ensemble faisant dorénavant partie des meilleurs images byzantines qui nous soient parvenues (fig. 13).

ST-BARBE DE SOĞANLI (1006 OU 1021)[7]

Il s'agit d'une petite église à une nef précédée d'un porche carré dont les peintures, assez bien conservées, ont été quelque peu nettoyées ce qui a permis de préciser certains détails depuis l'étude de G. de Jerphanion[8]. La Vierge de tendresse, en buste également, est figurée sur le tympan de la porte d'entrée. On sait combien les programmes des portes sont comparables à ceux des absides, le cas se vérifie ici où la Vierge est encadrée par deux anges qui tendent vers elle leurs mains couvertes d'un linge brodé en un geste de respect et de vénération (fig. 3). A gauche de sa tête on voit encore quelques lettres de l'inscription en partie lue par Jerphanion et qui la nommait »*Reine des Incorporels*«, Ση ι (σὺ εἶ) [βασιλισ]σα τον ασομα[τ]ο[ν... Elle était surmontée, dans la coupolette, par une grande croix emperlée marquée dans ses cadrans par les initiales des mots 'Α(ρχή) Μ(ωσαϊκῆς) Π(ίστεως) [Cταυρός]. Des bustes de saints martyrs sont peints dans les trois tympans du porche et sur les douelles.

La Vierge ainsi située était glorifiée sans doute comme protectrice de l'église bien que celle-ci ne lui soit pas dédiée, la dédicace la consacrant à sainte Barbe. L'image qui nous intéresse est aujourd'hui bien effacée (fig. 4) mais guère plus qu'au début du siècle[9]. On ne peut plus décrire l'at-

---

[1] Sur l'importance en nombre absolu et relatif des peintures de Cappadoce en regard des peintures byzantines conservées ailleurs, N. Thierry, *Archéologie cappadocienne, ses difficultés, son intérêt*, Cahiers de Civilisation médiévale, XXII (1979), № 1, p. 3—22.

[2] Cf. les deux derniers articles de synthèse (avec bibliographie de la question), A. Grabar, *Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème*, Zographe, 6 (1975), p. 25—30; Id., *Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge*, Cahiers Archéologiques, XXVI (1977), p. 169—78 (cités infra: A. Grabar, Zographe; A. Grabar, C.A.). Cependant, V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 204, mentionne bien l'exemple de Tokalı (mais seulement celui-ci) qu'il date du règne de Nicéphore Phocas, 963—969; ceci à propos de l'icone de Vladimir, fig. 325.

[3] G. Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin, Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925—1942, I, p. 297—376; illustrations dans M. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, fig. 99—123 (texte à ne pas suivre, notamment à propos des repeints décrits; les travaux de restauration actuellement en cours nous ont permis de constater la parfaite contemporanéité de l'ensemble et l'absence de reprise). Jerphanion datait l'église des environs du milieu du Xe s. et peu avant le Grand Pigeonnier de Çavuşin (ou Eglise de Nicéphore Phocas, 964—965), p. 366—73, 544—48; date qui a été reprise par R. Cormack, *Byzantine Cappadocia: the Archaic group of wall paintings*, Journal of the British Archaeological Association, XXX (1967), p. 29—31, avec des arguments complémentaires; et reprise par nous, N. et M. Thierry, *Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie mineure*, Cahiers Archéologiques, XXIV (1974), p. 105—113 (ibid. dans *Peintures d'Asie mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe s.*, Variorum Reprints, London, 1977, V).

[4] N. Thierry, *Un atelier de peintures du début du Xe s. en Cappadoce; l'atelier de l'Ancienne église de Tokalı*, Variorum Reprints, op. cit., IV).

[5] Jerphanion, I, p. 321; pl. 81, № 3.

[6] Ch. Amiranachvili, *L'art des ciseleurs géorgiens*, Prague, 1971, p. 121 et 126, fig. 74, (l'icone peinte qu'elle recouvrait a malheureusement disparu).

[7] Jerphanion, II, p. 307—32; la dédicace mentionne Basile II et Constantin VIII; la date, peu lisible, correspond à 1021 ou plutôt à 1006; M. Restle, *op. cit.*, fig. 433—43.

[8] Notamment le costume des évêques de l'abside, N. Thierry; Variorum Reprints, *op. cit.*, II, p. 313, 315.

titude exacte de la Mère et du Fils; il semble cependant que les gestes de Jésus aient été les mêmes qu'à Tokalı, son bras droit passant derrière le cou de sa mère, le gauche s'avançant sur la poitrine de Marie, nettement plus bas que le cou. L'Enfant est posé sur le bras gauche de la Vierge, la main se relevant pas comme à Tokalı (fig. 2) pour le maintenir. Ici, Marie s'incline nettement et les deux fronts se rejoignent, Jésus ayant posé sa joue le long de celle de sa mère sans empièter vraiment sur le visage de celle-ci.

Il s'agissait d'une jolie image modelée avec vivacité dans un style à la fois classique et expressionniste; aujourd'hui, les nimbes jaunes qui se croisent sur le fond bleu clair, le maphorion violet de Marie et la tête d'un brun léger de Jésus constituent un ensemble harmonieux. Latéralement, les deux anges sont de la même venue que l'archange de l'Annonciation, à l'intérieur; drapés avec élégance, ils ont les mains voilés d'un linge blanc décoré d'un réseau losangique noir à points centraux[10].



Fig. 1. Tokalı, Nouvelle église. Abside centrale et niche nord

Fig. 2.
Tokalı. La Vierge de tendresse (années 950—964)

Fig. 3.
St-Barbe de Soğanlı. Les voutes et la coupole du porche d'entrée





ÇARIKLI KILISE A GÖREME II

Cette église à coupole sur croix inscrite fait partie des trois célèbres »*Eglises à colonnes de Göreme*«, fort bien étudiées jadis par le Père de Jerphanion qui les attribuait aux environs du milieu du XIe siècle; nos quelques remarques complémentaires ayant confirmé cette datation[12]. Ces trois décors constituent un abondant répertoire de l'art byzantin aristocratique et précieux d'influence constantinopolitaine. Les programmes sont alignés sur ceux de la capitale, exception faite pour la décoration du sanctuaire consacré au Christ trônant qu'encadrent la Vierge et le Baptiste, les figures de l'Incarnation et de la Rédemption, en position d'adoration[13]. La Vierge trônant des absides byzantines d'obédience constantinopolitaine n'a donc pas place dans l'abside centrale et c'est dans la prothèse qu'on a figuré chaque fois une Vierge à l'Enfant, l'absidiole sud étant consacrée à un archange en buste.

A Çarıklı kilise, dans l'absidiole nord, on a représenté une Vierge de tendresse, aujourd'hui très endommagée (fig. 5)[14], elle est en buste, assise sur un trône. Elle porte un maphorion pourpre sur une coiffe bleu pâle et l'Enfant est vêtu d'une tunique bleu et d'un manteau ocre jaune. Là encore Jésus est posé sur le bras gauche de Marie dont la main est en position basse, soutenant le siège; l'Enfant enlace le cou de sa mère entre ses bras, le gauche étant horizontalement situé, sur la chair même du cou. La petite tête s'appuie sur la joue maternelle devant laquelle elle se projette; la position des deux visages rapelle plus celle de Tokalı que celle de Soğanlı car le visage de Marie est à peine incliné sur le cou vertical et celui de Jésus se place en avant. Par contre la main droite de la Vierge, ramenée

---

9 Jerphanion, II, p. 312—13; pl. 194, № 1. L'auteur insistait, à juste titre, sur l'appartenance de l'image à l'ensemble du programme (note 1, p. 313), ce que Kondakov, sans avoir vu le monument et jugeant sur photo, n'admettait pas. Rappelons que la Vierge de tendresse adorée par les anges se retrouve sur une icone grecque du Sinaï attribuée au début du XIIe siècle, G. et M. Sotiriou, *Les icones du Mont Sinaï*, Athènes, 1956, p. 73—75, fig. 54—56; et que le type que nous rencontrerons plus loin, la Théotokos entre les archanges en costume impérial, est connu des miniaturistes de la fin du XIe, cf. V. Lazarev, *Pittura*, p. 190—91, fig. 238.

10 Même type de voiles à Carıklı kilise, M. Restle, *op. cit.*, fig. 203 et à Eski Gümüs, cf. notre fig. 8 et note 20 (encore dans Zographe 1974, p. 7, fig. 5).

11 Jerphanion, I, p. 455—73.

12 Jerphanion, I, p. 377—92; II, p. 421—24; N. et. M. Thierry, *op. cit.* note 3, p. 109—112; N. Thierry, *L'art monumental byzantin en Asie mineure du XIe s. au XIVe*, Dumbarton Oaks Papers, 29 (1975), p. 87—91 (Variorum Reprints, VII).

13 Sur la Déisis, reconnaissance de la Souveraineté du Christ par les deux principaux témoins de sa Vie, C. Walter, *Two notes on the Deisis*, Revue des Etudes byzantines, 26 (1968), p. 311—36; N. Thierry, *A propos des peintures d'Ayvalı köy. Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis en Cappadoce et en Géorgie*, Zographe, 1974, p. 16—22.

14 Jerphanion, I, p. 456; pl. 125, № 1.

Fig. 4. St- Barbe de Soğanlı. La Vierge de tendresse (1006 ou 1021)

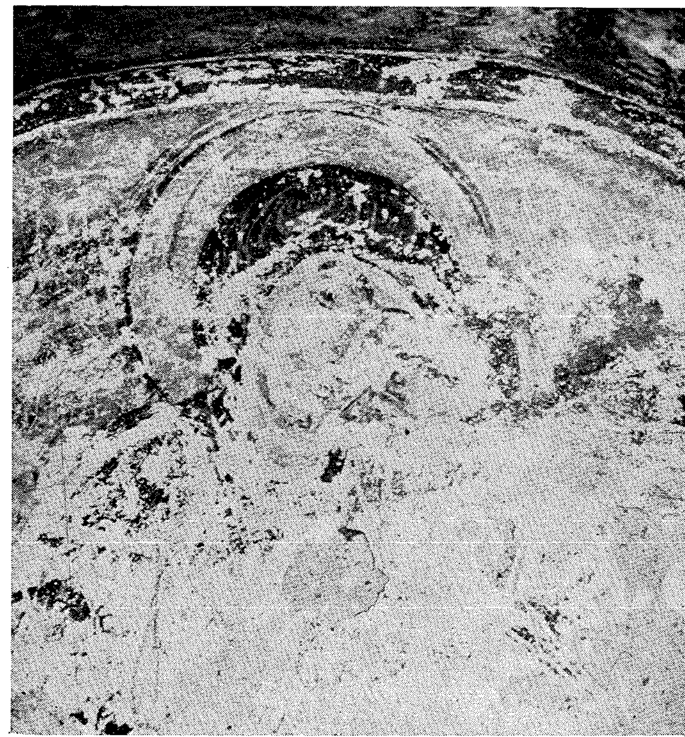


Fig. 5.
Çarıklı kilise.
La Vierge de tendresse dans la prothèse (2e quart du XIe s.)



Fig. 6.
Çarıklı kilise.
La Vierge de tendresse de la paroi sud (2e quart du XIe s.)

sur sa poitrine, le pouce dressé et les autres doigts relevés vers l'Enfant sans l'atteindre, correspond plus à l'image de l'Odigitria qu'à celle d'une Vierge de tendresse[15].

Dans l'église elle-même figure une autre Vierge de tendresse, cette fois dans une composition de type triomphal; elle est sur la paroi sud, au dessous d'une vaste Ascension qui couvre voûte et tympan (fig. 6). Le peintre a utilisé à merveille la disposition architecturale et l'Ascension, véritable morceau de bravoure, semble comprendre également la représentation sous-jacente; le Christ dans sa gloire domine à la fois la Vierge orante et les apôtres et la Vierge de tendresse qu'encadrent les deux archanges.

La Vierge, en pied cette fois, figure dans un décor d'arcatures où s'inscrivent également les deux archanges, Michel à gauche, Gabriel à droite[16]. Marie est vêtue d'une robe bleue et d'un maphorion pourpre et l'Enfant d'une tunique du même bleu pâle et d'un manteau jaune d'or. Jésus est assis sur l'avant-bras droit de Marie et enlace le cou de sa mère entre ses bras, sa main droite étant posée sur le maphorion, en dessous du col. Ici, le cou de Marie est très légèrement incliné, la tête se penchant davantage vers celle de l'Enfant, les deux visages étant joue à joue. Autant que l'on puisse en juger, le geste de la main gauche de la Vierge était encore celui de l'Odigitria. Les deux archanges sont plus mutilés encore que le groupe central; debout de face, les ailes éployées, ils étaient vêtus du costume impérial, tous deux entourés du loros emperlé jeté sur une tunique, pourpre pour Michel, bleu pâle pour Gabriel Ils portaient le sceptre et sans doute le globe crucigère si l'on en juge sur la rage déprédatrice dont témoigne la paroi à l'endroit présumé.

Cette représentation triomphale de la Théotokos a été vénérée à l'égale d'une icone mobile comme en témoigne quelques graffiti votifs, dont l'un, d'un certain Constantin, est cependant adressé au Seigneur[17].

[15] Cf. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Icones*, Paris, 1966 (cité: *Icones*), fig. 107, 115, 178; geste non spécifique cependant puisqu'on le retrouve aussi sur la Vierge de tendresse d'Athènes, 2e moité du XIIIe s., provenant de Triglia de Bithynie (V. Lazarev, *Pittura*, p. 284, fig. 419).

[16] Jerphanion, I, p. 457; pl. 125, № 2. Pour une variante sur un manuscrit (Vierge en buste), note 9.

[17] Jerphanion, I, p. 473.

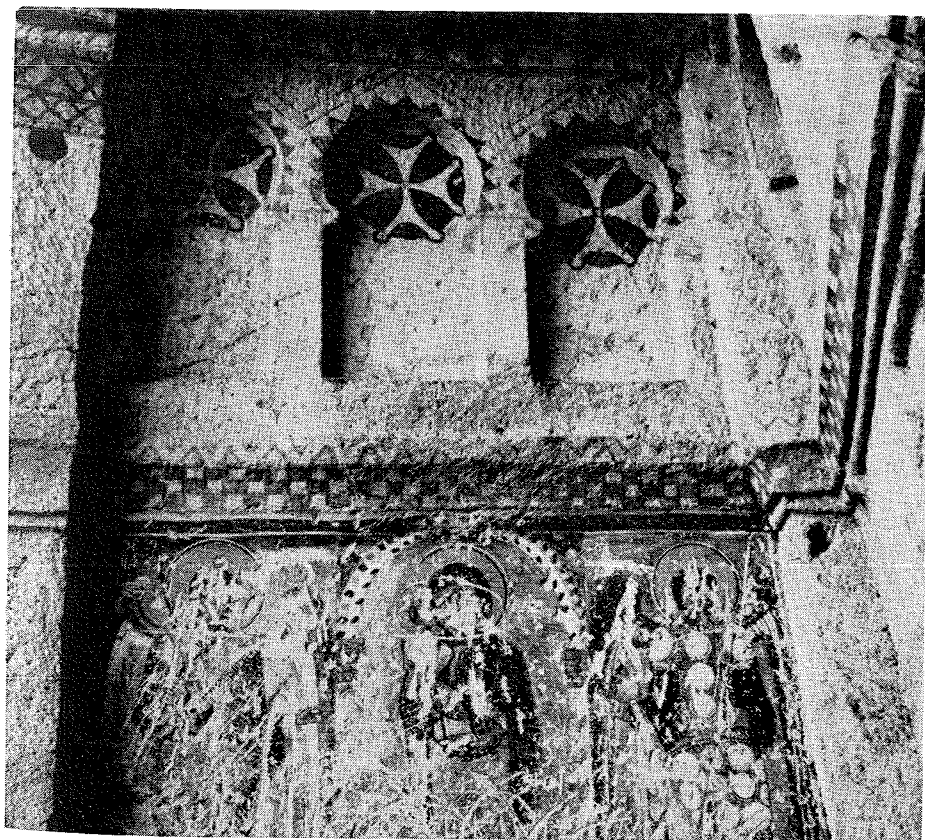


Fig. 7. Salle sous Karanlık kilise. La Vierge de tendresse (milieu ou 3e quart du XIe s.)

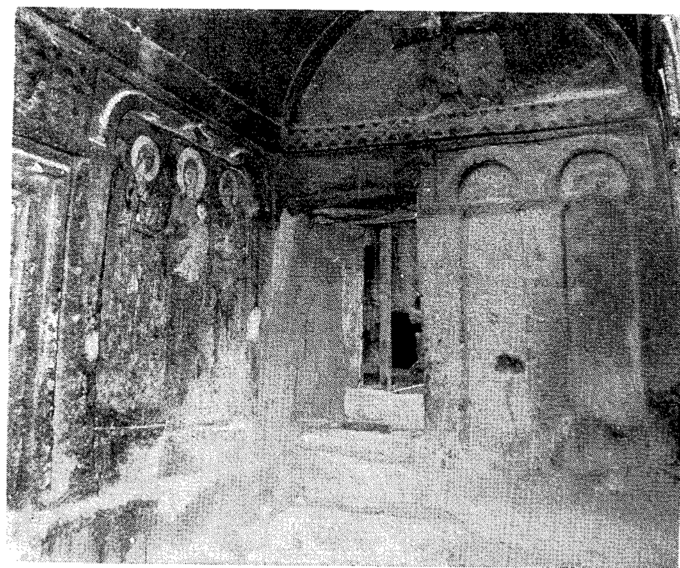


Fig. 8. Narthex d'Eski Gümüs

KARANLIK KILISE A GÖREME[18]

Cette église fait partie, comme la précédente, des *Eglises à colonnes de Göreme*, et nous la considérons comme la plus tardive des trois, l'attribuant au milieu ou 3e quart du XIe siècle[19]. C'est dans une annexe aujourd'hui éventrée de l'église, salle ou vestibule qui précédait l'entrée, qu'on voit représentée une composition du même type que celle que nous venons de décrire sur la paroi sud de Çarıklı (fig. 7).

La Vierge, vêtue d'une robe bleue jadis et d'un maphorion pourpre tient sur son bras droit l'Enfant drapé dans une tunique blanche et un manteau ocre jaune. Comme à Çarıklı, Jésus passe ses bras autour du cou de sa mère, mais sa main droite est posée sur le cou lui-même. Ici, le geste de la main gauche de la Vierge est certain, elle la relève devant la poitrine. La Théotokos est située sous une arcature, entre deux colonnes dont les chapiteaux sont finement détaillés et, contrairement à ce qu'on voit à Çarıklı, les archanges ne sont pas sous arcature. Ceux-ci sont en costume impérial, le loros étant enroulé sur une tunique pourpre; debout de face comme les gardiens du souverain, ils tiennent le sceptre dans leur main extérieure alors que leur main intérieure, ouverte, est dirigée vers le groupe central semblant le désigner à la piété des fidèles.

Cette composition triomphale, peinte sur un fond bleu, aujourd'hui délavé, au-dessus d'un sol verdâtre, a été peinte en bas de paroi sous un beau décor d'arcatures aveugles marquées de croix de Malte, si bien qu'elle se présente comme une icone mise en valeur par un cadre. Il est bien évident que sa fonction était également votive et protectrice; à titre comparatif nous donnons ici une photographie du narthex de l'Eglise d'Eski Gümüs (fig. 8) où près de l'entrée qui ouvre sur la cour on a peint une Vierge Odigitria adorée par deux anges. Les deux anges, vêtus à l'antique, tendent vers la Théotokos leurs mains couvertes d'un petit voile blanc brodé de noir, comparable à ceux des anges de Soğanlı[20]. Pour placer cette composition, du XIe siècle vraisemblablement, on a dû abattre les arcatures et piliers engagés de l'architecture primitive. Dans les deux cas, à Eski Gümüs comme à Göreme, on se trouve face à une vaste image

[18] Jerphanion, I, p. 393—430.

[19] Sur des données iconographiques, costume des évêques, composition de la Cène, N. Thierry, Varorium Reprints, VII, p. 87—89; X, p. 180—82; auquelles s'ajoute la modification du type de Vierge à l'Enfant dans les prothèses, infra p. 64.

[20] M. Gough, *The monastery of Eski Gümüs. A preliminary report*, Anatolian Studies, XIV (1964), p. 147—161 (datation à reprendre), fig. 3.

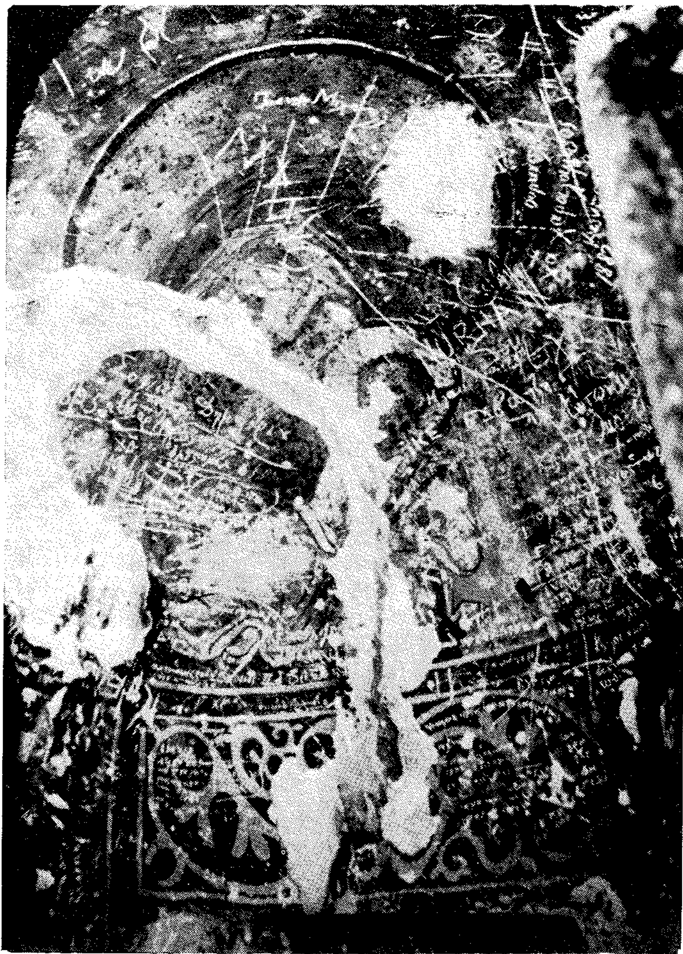


Fig. 9. Karanlık kilise. Vierge à l'Enfant dans la prothèse (milieu ou troisième q.:art du XIe s.)

Fig. 10. St-Jean de Güllü dere (913—920). Bain de l'Enfant, détail de la Nativité



triomphale de la Vierge, unique objet de piété dans une voie de passage. Le type iconographique de la Théotokos semble avoir été relativement indifférent, comme le costume des anges, par rapport à la valeur d'intercession de ce type de composition.

L'image de Göreme, bien que peinte isolément, relève de l'art précieux des trois *Eglises à colonnes*; les intempéries d'une part, les graffiti pieux et déprédateurs d'autre part, ont altéré son état mais pas suffisamment pour qu'on ne puisse apprécier les qualités techniques[21].

Dans la prothèse de Karanlık kilise, la Vierge à l'Enfant, en buste et trônant est du type de l'Odigitria bien que le peintre ait été influencé par les Vierges de tendresse car Marie penche sa tête pour la rapprocher de celle de Jésus (fig. 9)[22]. Le sujet est très abimé par le noir de fumée, les graffiti, votifs et autres, et par la chute partielle de l'enduit. La Vierge, vêtue du maphorion bleu tient son fils sur son bras gauche; elle incline vers lui son visage qui empiète sur le nimbe crucigère. Jésus cependant ne fait aucun geste de tendresse; assis de trois-quarts, il tenait le rouleau et bénissait si l'on en juge sur la position respective de ses deux bras. Il est drapé dans une tunique blanche et un manteau de couleur beige-rosé à plis ocre brun; les plis et le pan terminal du manteau, sous le bras gauche, sont très élaborés et l'on remarque sous les ondulations du bord inférieur la face plantaire du pied droit de l'Enfant, ce qui indique que sa jambe gauche étendue en avant s'appuyait sur la jambe droite repliée en-dessous.[23]

La Vierge à l'Enfant peinte dans la prothèse d'Elmalı kilise, encore une des trois *Eglises à colonnes de Göreme*, semble avoir été du type de l'Odigitria. Marie et l'Enfant ont en grande partie disparu avec l'enduit. Le Père de Jerphanion avait noté que la Mère de Dieu y était nommée ἡ ἁ(γία) περιβλέ(π)τος, *la sainte Qui-voit-partout*.[24]

Ainsi, dans les trois *Eglises à colonnes de Göreme*, qui sont oeuvres de même parenté constantinopolitaine, la prothèse est consacrée à la Vierge à l'Enfant mais seule Çarıklı kilise présente le type de la Vierge de tendresse. Rapellons que, pour diverses raisons, nous considérons Çarıklı comme la plus ancienne des trois églises et que nous la situons au deuxième quart du XIe siècle; l'image qui nous intéresse est donc encore proche dans le temps de celles de Tokalı et de Soğanlı. Cependant, la valeur votive de ces images absidales semble avoir été la même et l'on peut ajdoindre aux trois exemples de Göreme ceux de monuments contemporains comme Çanlıkilise ou Marie porte de face l'Enfant revêtu d'une étole ecclésiastique, ou Yusuf Koç kilisesi où la Théotokos élève à deux mains l'Enfant qui bénit et tient le rouleau[25].

---

[21] Mêmes problèmes d'appartenance stylistique pour une Cène peinte dans un réfectoire situé au pied de Çarıklı kilise, N. Thierry Variorum Reprints, X. Le Père de Jerphanion qui ne connaissait le sujet que par une photo du Père Gransault avait remarqué les ressemblances avec l'art d'Elmalı, la troisième des *Eglises à colonnes de Göreme*, lui attribuant une date plus récente, ce qui ne nous parait pas assuré étant donné la finesse du modelé constatée sur place, assez proche de celle de Çarıklı.

[22] Jerphanion, I, p. 398.

[23] Cf. *Icones*, fig. 36 et 124. Il semble que la position est la même à Çarıklı kilise (fig. 5).

[24] Jerphanion, I, p. 434; titre constantinopolitain? Qualificatif retrouvé sur une icone du XIVe s., cf. *Icones*, fig. 171, de l'église du même nom, p. XCVIII. Sur le monastère de ce nom à Constantinople, fondé par Romain Argyre, 1028—1034, R. Janin, *Les églises et les monastères de Constantinople*, Paris, 1953, p. 227—231.

[25] N. Thierry, Variorum Reprints, IX, fig. 76b; XIII, fig. 16.



Fig. 11. Kılıcar kilise (début du X[e] s.). Détail de la Fuite en Egypte

KARABAŞ KILISE (1060—1061)

Le dernier exemple cappadocien de la Vierge de tendresse faisait partie du programme peint à Karabaş kilise, dans le vallon de Soğanlı, lors du règne de Constantin Doucas. L'ensemble est dû à trois membres d'une importante famille du crû, le protospathaire Michel Sképidis, le moine Nyphon et la moniale Catherine, en l'année 6569, c. à d. 1060—1061. Le Père de Jerphanion (t. II, p. 340) mentionne simplement *la Vierge tenant l'Enfant qui l'embrasse*, au fond de la niche orientale de la paroi nord de la nef. Il est de fait que le sujet se remarque à peine tant il est noirci par la fumée et détruit dans sa partie centrale. Ce qui reste de la composition est cependant parfaitement définissable (schéma); les deux fronts de l'enfant et de la mère se rejoignent, la main droite de la Vierge est conservée, glissée sous le siège de son fils, la main gauche relevée pour maintenir son dos.

L'intérêt du sujet tient encore à sa situation semblable à celle de Tokalı, dans une niche située près de l'entrée du sanctuaire. D'après ce qu'on voit des couleurs du maphorion violet et de la robe rose du Christ et compte-tenu du geste particulier de la main gauche de Marie, la parenté est probable avec le groupe peint à Tokalı, lequel a pû servir de modèle (fig. 2).

Etant donnés le niveau social de la famille des donateurs de Karabaş kilise et la grande qualité des peintures, le maintien de la Vierge de tendresse dans le programme d'ensemble témoigne du crédit dont jouissait cette image dans la société cappadocienne évoluée.

Fig. 12. Chapelle № 18 à Göreme. Donateur au pied de la Vierge Odigitria



CONCLUSIONS

Cette série d'images cappadociennes nous permet de conclure à l'existence d'une vogue réelle de la Vierge de tendresse dans la seconde moitié du X[e] siècle et au XI[e], jusqu'à l'arrivée des Turcs. L'admirable représentation de Tokalı, église insigne du centre monastique de Göreme, qu'on peut situer entre 950 et 964—65, a pû servir de prototype pour la région. Ainsi peut-on expliquer qu'on ait adopté cette représentation mariale dans la prothèse de Çarıklı et pour les deux grandes compositions triomphales; on sait que pour d'autres points, en effet, les peintres des *Eglises à colonnes* ont emprunté à Tokalı[26] Cependant, le décor de la niche orientale de Tokalı ne peut être isolé du reste du programme dont l'homogénéité est parfaite, l'examen sur échaffaudage en permettant aisément la vérification. Il faut savoir reconnaitre dans cet ensemble pictural, qui ne peut être comparé qu'à des fondations princières de Géorgie méridionale[27], les caractères du grand art byzantin de la Renaissance macédonienne, art perçu jusqu'ici seulement d'après les miniatures ou les ivoires de l'époque[28]. De même, les peintures de St-Barbe de Soğanlı, somme celles de Karabaş kilise, qui se rattachent à un art plastique expressionniste connu ailleurs qu'en Cappadoce, et les peintures des *Eglises à colonnes de Göreme*, qui s'apparentent à un art constantinopolitain précieux, peuvent reflèter directement l'inspiration de la capitale malgré les indéniables emprunts aux œuvres locales.

---

[26] Ann Wharton Epstein, *Rock-cut chapels in Göreme valley, Cappadocia: the Yılanlı group and the Column churches*, Cahiers Archéologiques, XXIV (1974), p. 124—25.

[27] N. et M. Thierry, *op. cit.* note 3, p. 96 (fig. 27), 105—106; ajoutons que les restaurations et nettoyages de Tokalı ont révélé que les nimbes du Christ et de la Vierge étaient dorés au métal, comme à Dört kilise (p. 78).

[28] Cf. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, fig. 61, 83—86, 198; pour le modelé impressionniste des visages, marqués de lumières blanches, cf. les miniatures du gr. 110 de la Bodleian Library, *L'Art Byzantin, art européen*, Athènes, 1964, № 302. Pour les ivoires, analogies signalées par Jerphanion, I, p. 372.

Fig. 13. Tokalı. La Vierge de tendresse, détail



Bref, il apparait que le type de la Vierge de tendresse faisait partie du répertoire votif d'époque macédonienne, qu'il soit né ou non en Cappadoce, la première éventualité nous paraissant cependant la plus vraisemblable.

D'autre part, si l'on considère le matériel cappadocien antérieur au milieu du Xe siècle, on constate que la tendresse qui lie l'Enfant à sa mère correspond au réalisme de certains récits christologiques. Nous donnons ici deux images significatives (fig. 10 et 11); la scène du Bain de l'Enfant à St-Jean de Güllü dere (913—920)[29] nous montre Jésus levant la tête vers sa mère, couchée plus haut, et tendant vers elle ses deux petits bras; le groupe de la Fuite en Egypte reproduit à Kılıcar kilise (début du Xe siècle)[30] compose presque une image de Vierge de tendresse, l'Enfant enlace de ses bras le col de Marie mais les deux têtes ne sont pas jointes et le visage de la Vierge tourné vers son fils ne s'incline nullement vers lui. Dans ces deux cas, la tendresse est plus exprimée par l'Enfant que par la Mère qui semble seulement y répondre, comme si Jésus se comportait en enfant des hommes, sa mère le considèrant cependant comme son divin fils. Cette nuance des échanges affectifs nous parait encore être illustrée par les Vierges de tendresse où l'attitude de Marie est réservée, comme à Tokalı (fig. 2,13) et à Çarıklı (où la main qui ne soutient pas l'Enfant est ramenée en avant sur la poitrine comme pour les représentations de l'Odigitria, fig. 5)[31].

La fonction votive de ces images mariales peintes dans les églises de Cappadoce est attestée par leur situation, à l'entrée du sanctuaire à Tokalı et à Karabaş kilise, au-dessus de la porte à St-Barbe de Soğanlı, dans la prothèse à Çarıklı, ou par leur intégration dans une composition triomphale à Karanlık ou encore à Çarıklı. Sur toutes ces représentations, le nombre des graffiti pieux témoigne de leur popularité et la vénération s'attachait à ces peintures murales au même titre qu'à des icones. Notre photographie de la chapelle № 18 de Göreme (fig. 12) montre la ferveur qu'inspiraient ces images pariétales; au pied d'une Vierge

---

[29] N. et M. Thierry, *Pigeonnier de Gülli dere*, Cahiers Archéologiques, XV (1965), p. 96—154 (p. 107, fig. 5), étude reprise dans N. Thierry, *Haut moyen-âge en Cappadoce, Les églises de la région de Çavuşin*, Paris, 1979, chap. VII.

[30] Jerphanion, I, p. 199—242; M. Restle, fig. 251—78.

[31] Cf. note 15.

Odigitria, modeste réplique des beaux modèles contemporains du XI[e] siècle, le fidèle s'est fait peindre ou s'est peint lui-même, petite figure agenouillée et priant humblement[32].

Le type même de la Vierge de tendresse ne semble pas avoir plus que d'autre attiré la piété populaire et l'abondance des inscriptions gravées nous semble plutôt en rapport avec la fréquentation importante de ces églises. On remarque à Çarıklı kilise que les graffiti sont plus nombreux sur la composition centrée par Simon de Cyrène portant la Sainte Croix que sur le tableau voisin consacré à la Vierge de tendresse entre les archanges[33].

Ces observations faites à partir des peintures de Cappadoce sont conformes à ce que nous savons actuellement des autres représentations byzantines de la Vierge. D'une part les qualificatifs attribués à la Théotokos ne répondent pas aux types de l'iconographie, pas plus que la ferveur des fidèles ainsi formulée[34]; d'autre part, parmi les divers types, le plus fréquent n'est certainement pas la Vierge de tendresse malgré les exemples nouveaux apportés par l'archéologie cappadocienne.

Cependant, l'étude des caractères du programme iconographique de Tokalı nous permet de comprendre l'appartion de la Vierge de tendresse à l'époque macédonienne. La peinture d'église, abondamment représentée en Cappadoce, si bien que l'on peut en juger, connut d'intéressantes modifications de programme au cours du X[e] siècle. Aux cycles christologiques du début du siècle, cycles très développés et de caractère narratif voire anecdotique, se substituent des cycles plus élaborés où transparait le conceptuel. Ainsi, à Tokalı, vers 950—964, la Présentation au temple nous montre l'Enfant en position frontale, tenant le rouleau à deux mains[35]; il est le Législateur et non plus l'enfant que se jette dans les bras du grand-prêtre; cette exégèse retrouve les interprétations dogmatiques du haut moyen-âge[36]. A Tokalı encore, le développement de la Pentecôte et des scènes de Mission[37] va de pair avec la décoration d'une coupole géorgienne contemporaine où les chars de la Vision de Zacharie illustrent l'esprit de Dieu couvrant tout l'univers[38]. Parallèlement quelques programmes de sanctuaire traduisent aussi ce renouveau, qui est parfois un retour aux formules anciennes; ainsi l'Annonciation de Ballı kilise à Péristréma et le Crucifiement encadré par Jérémie et Ezéchiel à Tokalı[39].

Il n'est donc pas indifférent de savoir que la Vierge de Tokalı est située à l'entrée d'un sanctuaire (fig. 1) où le mystère eucharistique est rappelé par le Crucifiement, lui-même défini par les deux prophètes comme la mort de l'Agneau et la Résurrection. La réalité de l'humanité du Christ est illustrée par cette peinture de la tendresse humaine qu'il vouait à sa mère comme la réalité du Sacrifice rédempteur est évoquée par la scène du Golgotha. La réalité de cette humanité renforce à son tour la réalité du Sacrifice et par conséquent celle du Salut[40]. C'est la même inspiration qui a amené le peintre de Karabaş kilise à situer cette Vierge prés du sanctuaire.

Ainsi nous considérons que la Vierge de tendresse de Tokalı (fig. 13), conforme en cela à l'ensemble du programme sophistiqué où elle s'inscrit, était une image de signification particulière et nouvelle pour son temps[41]. La Renaissance macédonienne a été marquée par l'étendue du savoir et des recherches de l'antique et par le haut niveau de sa civilisation intellectuelle et artistique. Le matériel cappadocien nous apprend que les recherches artistiques allaient conjointement avec celle de l'exégèse iconographique et qu'en particulier la Vierge de tendresse est à mettre au compte de ses créations. Nous n'en pensons pas moins que les peintures de la Nouvelle Eglise de Tokalı sont l'oeuvre d'un peintre de culture micra-asiatique, bien au fait des traditions antiques classiques, néoclassiques et hellénistiques[42]. On sait qu'à l'époque la Cappadoce avait retouvé paix et prospérité et qu'elle faisait partie intégrante de l'empire; les innovations du peintre restaient donc dans l'esprit du temps[43].

Cette création ne connut qu'une faveur limitée si l'on en juge sur nos exemples cappadociens, dont le plus récent est celui l'annexe de de Karanlık kilise (milieu ou troisième quart du XI[e] siècle) ou celui de Karabaş (1060—1061). L'inspiration trop intellectuelle fût peut-être oubliée qui compensait ce que la touchante image avait de réalisme dérangeant. Rappelons que le Crucifiement comme programme de sanctuaire n'eut pas de suite iconographique.

Au delà du XI[e] siècle, les documents cappadociens d'époque turque sont moins parlants; ils manquent pour le XII[e], époque où régnait un véritable état de guerre; ils sont de médiocre qualité au XIII[e], les communautés villageoises maintenant les traditions antérieures[44]. On remarque cependant que le type de la Vierge de tendresse n'est pas repris.

Hors de la Cappadoce nous ne connaissons pas d'exemples monumentaux du X[e] siècle et du XI[e], seulement d'exceptionnelles représentations manuscrites de la seconde moitié du XI[e][45] et de rares icones du XII[e][46]. Il faut attendre les XIII[e] et XIV[e] siècle pour que l'image de tendresse

---

32 Un moine vraisemblablement, Jerphanion, I, p. 486—87; pl. 134, № 1.

33 Jerphanion, I, p. 470—72; M. Restle, fig. 217; les donateurs se sont faits peindre autour de Simon.

34 Mirjana Tatić-Đurić, *Eléousa*, Jahrbuch der öst. Byz., 25 (1976); A. Grabar, Zographe, p. 29—30; Id., C.A., p. 171—72.

35 Détail non vu par Jerphanion, I, p. 332; photos personnelles inédites.

36 L'Enfant tient le rouleau et bénit, sur la mosaïque de Kalenderhane Camii et sur une peinture cappadocienne du Hasan dağ; cf. C.L. Striker, D. Kuban, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: third and foruth preliminary reports*, Dumb. Oaks Pap., 25 (1971), p. 256, fig. 11; N. Thierry, *Un décor préiconoclaste de Cappadoce: Açikel ağa kilisesi*, Cahiers Archéologiques, XVIII (1968), p. 47—49, fig. 12.

37 Jerphanion, I, p. 350—56.

38 N. et M. Thierry, *op. cit.* note 3, p. 96—98.

39 N. Thierry, *Etudes cappadociennes, région du Hasan dağ, compléments pour 1974*, Cahiers Archéologique, XXIV (1974), p. 187—88, fig. 15 (Variorum Reprints, XIII); Jerphanion, I, p. 321—22 et 345—49: Jérémie, déployant le texte 11, 19 *(»Et moi j'étais comme un agneau confiant, ignorant ce qu'ils tramaient contre moi: »Detruisons l'arbre dans sa vigueur«.«)*, est debout à gauche sur l'arc absidal, face à Ezéchiel déployant le texte 37, 1 (»*La main de Dieu fut sur moi et il m'emmena par l'esprit de Dieu et me déposa au milieu de la vallée, une vallée pleine d'ossements.*«) et séparé de lui par un buste d'archange; sous le Crucifiement se trouvaient quatre scènes encadrant le buste de st. Basile: Déposition de croix, Ensevelissement, Descente aux Limbes, Femmes au tombeau (notre fig. 1 rend incomplètement compte des sujets en raison de la colonnade qui précède les absides).

40 Ce qui rejoint les gloses sur la Mère du Sauveur, cf. M. Tatić-Đurić, *op. cit.* note 34, p. 264—65; D. I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi* (Misc. Byz. Monac. 2), München, 1965, p. 167.

41 Même si elle reproduisait des schémas de maternités antiques ou quelque image paléochrétienne (cf. références de A. Grabar, Zograhpe, p. 28) ce qui est très vraisemblable étant donné les recherches iconographiques et stylistiques du peintre.

42 Les emprunts à l'antique sont nombreux, notamment pour les coiffures des sages-femmes et des servantes, pour l'anatomie du Christ dans le Jourdain, pour les visages de vieillards, les architectures et pour les drapés qui traduisent plusieurs influences (dossier inédit; aperçu dans N. et M. Thierry, *op. cit.* note 3, p. 107—108, fig. 27, 33, 35—36).

43 Reste évidemment à savoir si l'image de tendresse (fig. 13) doit être attribuée au peintre de Tokalı, ce qui est fort possible car l'ensemble de l'oeuvre est d'un grand maître. Sinon, il faut supposer qu'il suivait les innovations d'un centre créateur.

44 N. Thierry, *L'art monumental*, *op. cit.* note 12, p. 101—103, 105—109.

45 Cf. le Physiologus de Smyrne (A. Grabar, Zographe, p. 26, n. 8), le Psautier du Pantocrator de Constantinople, de 1084—1101, et le Psautier de Berlin (V. Lazarev, *Pittura*, p. 190—91, fig. 238).

46 Cf. les deux icones géorgiennes du Sinaï, de la fin du XI[e] s. ou du début du XII[e] (G. et M. Sotiriou, *op. cit.* note 9, p. 119—20, fig. 133 et 135; p. 125—28, fig. 146—48, reproduite par A. Grabar, Zographe, fig. 3). Cf. encore, de la première moitié du XII[e], les icones grecques du Sinaï et de Vladimir (V. Lazarev, *op. cit.*, p. 204—205, fig. 325—26 et 328—29) et l'icone d'orfèvrerie géorgienne de Chémochmédi (note 6). Cf. infra, p. 68—70.

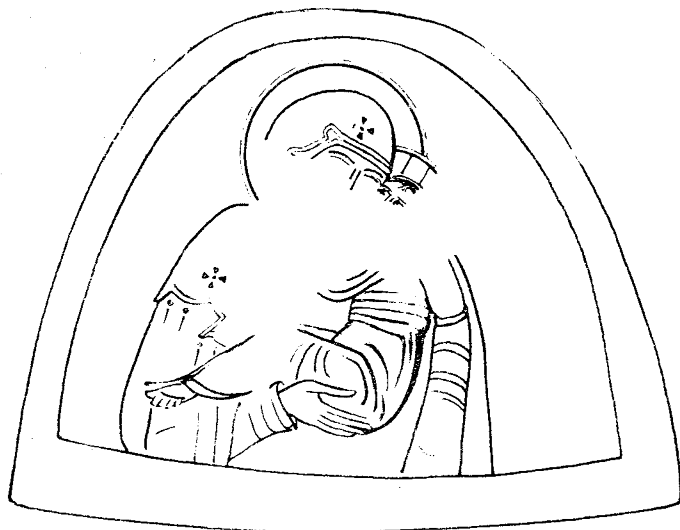


Fig. 14. Karabaş kilise, 1060—1061. La Vierge de tendresse (d'après ph. C. Jolivet).

connaisse un certain essor, sans doute alors sous l'influence de la peinture italienne.

Il est de fait que ce n'est pas à une tradition médio-byzantine vivante que se rattache la série des icones tardives. Création d'ordre exégétique datant de la Renaissance macédonienne, l'image de la Vierge de tendresse qui montre l'Enfant enlaçant étroitement le cou de sa mère, ne correspondait sans doute pas à la religiosité courante alors; issue du monde des clercs elle ne se popularisa pas.

ICONES GÉORGIENNES DE LA VIERGE DE TENDRESSE

Lors de notre voyage de 1978 en Haute-Svanétie il nous a été donné de voir deux icones de la Vierge de tendresse, respectivement conservées dans les trésors de l'Eglise Saint-Cyr et Sainte Julitte de Kala (Eglise de Lagurka) et de l'Eglise du Sauveur d'Adiš[1]. Dans les deux cas, il s'agit d'oeuvres anciennes, du XIe siècle et du XIIe et d'oeuvres de grande qualité. Inconnues jusqu'ici des historiens de l'art, ces deux icones s'inscrivent dans la lignée des créations macédoniennes décrites précédemment en Cappadoce.

ICONE DE LAGURKA (fig. 15)

Il s'agit d'une icone de 33 cm de haut sur 24 de large dont le fond, déprimé, est occupé par un buste de la Vierge portant l'Enfant qui se serre contre elle. Les plaques d'orfèvrerie qui décoraient jadis le tableau sont en partie détruites. Il ne reste qu'une partie de l'encadrement d'argent orné d'un rinceau enserrant une palmette, motif simple caractéristique du XIe siècle[2]. Le fond était une plaque sans décor marquée des sigles de la Mère de Dieu; les deux nimbes sont dorés, crucigère pour Jésus, suivi de deux rangées de petits cercles pour Marie.

Le maphorion de celle-ci est pourpre violacé et la coiffe qui cerne son front est bleu pâle. L'Enfant porte une tunique drapée à l'antique d'une couleur orangée qui rapelle celle que nous avons décrite dans la Nouvelle Eglise de Tokalı (fig. 2). Le modelé des visages est bien conservé, les ombres portées rendent bien compte des volumes; le rose modéré des joues et des lèvres anime un peu le teint



Fig. 15. Lagurka. Icone de la Vierge de tendresse

lisse et doux des figures. L'expression mélancolique de ces portraits est celle qu'on voit dans l'art précieux et aristocratique du milieu et de la seconde moitié du XIe siècle dans le monde byzantin et géorgien. Nous avions identifié cet art en Cappadoce à propos des Eglises à colonnes de Göreme, citant en parallèles les miniatures des manuscrits impériaux, du Ménologe de Basile II au Coislin 79 de la B.N. de Paris (daté de 1078), ce dernier manuscrit pouvant être évoqué particulièrement ici[3]. En Géorgie, c'est l'art linéaire et également aristocratique d'Aténi (1072—1089) qui nous semble le plus proche, tant dans ses références au byzantin classique que dans son allongement raffiné des figures[4]. Par contre, on note ici un certain archaïsme pour les longues mains de la Mère et de l'Enfant, dans la raideur du corps de ce dernier et la simplification schématique des plis de sa tunique, archaïsme qui pourrait indiquer une date plus haute dans le siècle.

La typologie des attitudes respectives de la Mère et de l'Enfant se rapproche de celle de Tokalı (fig. 2) par la simplicité de la pose de Jésus, sa représentation de trois-quarts, ses bras jetés en avant et en arrière du cou maternel, ses jambes allongées de profil, parallèlement. Elle s'en différencie par la modération de l'étreinte du Christ et par la position des deux mains de la Vierge, l'une sous le siège de l'Enfant assis bien droit, l'autre, la dextre, le désignant plutôt que le maintenant contre elle. Bref, on note une certaine atténuation dans l'image de l'affection que l'Enfant porte à sa mère, allant de pair avec la gravité du regard que Jésus lève vers elle.

---

[1] N. Thierry, Notes d'un voyage archéologique en Haute-Svanétie, *Bedi Kartlisa*, XXXVII (1979), p. 153—58 et 172—74.

[2] Cf. volute unique autour d'un polyphylle dans G. N. Tchoubinachvili, *L'orfèvrerie géorgienne*, VIIIe—XVIIIe, Tbilisi, 1959, fig. 130, 131, 154, etc.

[3] N. Thierry, L'art monumental en Asie mineure du XIe au XIVe s, *D.O.P.*, 29 (1975) et *Variorum reprints*. 1977, chap. VII, p. 87—91, fig. 22—26.

[4] CH. Amiranachvili, *Histoire de la peinture monumentale géorgienne*, Sakelgami, 1957, p. 77—97, pl. 52—89; Pour la datation, 1072—89, *Bedi Kartlisa*, XIX—XX (1965), p. 223. Nous avons déjà confronté cette icone au visage de l'archange Gabriel peint dans l'abside, *Bedi Kartlisa*, 1979, *op. cit.*, pl. 10 et 11.

ICONE D'ADIŠ (fig. 16)

C'est une icone de 30 cm de haut sur 23 de large, malheureusement très abimée. Par endroits, le bois est totalement décapé et l'ornement d'orfèvrerie est en grande partie perdu. Ne restent que les angles supérieurs du fond d'argent doré gravé de rinceaux sur lesquels empiètent les nimbes d'argent; ceux-ci sont ornés au repoussé d'un rinceau à double volute autour d'une feuille assez simple, et enrichis de pierres semi-précieuses (cornaline?) montées en cabochons. Dans les champs supérieurs, quelques lettres grecques dispersées évoquaient un qualificatif que nous n'avons pû reconstituer. Le MP ΘΥ initial débutant par un H, nous pensons que le graveur connaissait mal l'alphabet grec.

De la peinture elle-même, très enfumée, ne sont vraiment conservés que les filets d'or qui réhaussent la tunique du Christ, la manchette de la Vierge et le bord de son manteau. On reconnait cependant que la robe de Marie et la tunique du Christ étaient rouge-cinabre; à la lumière vive, l'or brille sur ce rouge éclatant. Le maphorion de la Vierge était violet foncé si l'on en juge sur les fragments restants. Le tracé des figures est difficile à retrouver tant la peinture est enfumée et écaillée. Leur charme était extrême cependant, le modelé délicat du visage féminin au nez fin, légèrement busqué, était dans la ligne de l'art byzantin classique du XI[e] siècle[5]. Le visage de l'Enfant, plus abimé, était tendrement pressé contre la joue maternelle, apparemment très expressif alors que Marie garde un air de réserve et de mélancolie caractéristique du sujet.

La typologie des attitudes est particulière. L'Enfant est debout à gauche, le long du buste de sa mère, ses deux bras étreignant la base du cou de Marie; il est figuré comme s'il se jetait dans ses bras, en fait comme s'il marchait en l'embrassant, sa jambe droite est un peu rejetée en arrière alors que la gauche s'avance, le genou plié se situant sous la main gauche de la Vierge. Cette dernière retient légèrement Jésus au bas du dos, à hauteur de la taille, et semble seulement arrêter son mouvement en avant, le geste de sa main gauche étant esquissé sans appuyer sur les plis verticaux de la tunique de l'Enfant.

Cette disposition particulière est déjà connue par une icone géorgienne du Monastère de Sainte-Catherine du Sinaï[6], icone complexe où sont juxtaposées quatre autres images de Vierge à celle qui nous intéresse. Sur cette icone attribuée au début du XII[e] siècle, la situation de Jésus est inversée, c'est à dire qu'il se dirige vers la gauche, mais l'attitude est superposable, évoquant une marche rapide, la Vierge maintenant l'Enfant au niveau de la hanche, et, en avant, du genou. La tête de Marie est moins inclinée que sur l'icone d'Adiš, ce qui met plus en valeur encore la réserve de la mère par rapport à la vivacité de l'élan de Jésus[7].

Sur une icone de Zadar récemment retrouvée et attribuée au XIII[e] siècle[8], l'attitude du Christ est à peu près la même, le mouvement des jambes étant seulement inversé, mais, la Vierge ne tient l'Enfant qu'en arrière, sa main droite le désignant comme le ferait une Vierge Odigitria. C'est dire que la discrétion dans l'expression de l'affection



Fig. 16. Adiš. Eglise du Sauveur. Icone de la Vierge de tendresse

maternelle reste un des signes de cette iconographie relativement ancienne, bien qu'elle se distingue de celle que nous avons rencontré jusqu'ici qui montrait l'Enfant plus ou moins blotti dans les bras de Marie.

L'icone de l'Eglise d'Adiš a conservé quelques traces de son ancienne splendeur. La préciosité des figures, le jeu des traits d'or encore brillants, l'éclat fragmentaire du rouge vermillon de la tunique de Marie, suffisent à l'amateur attentif pour reconnaitre là une oeuvre d'art raffinée. Quant à sa datation, une attribution au XII[e] siècle nous parait convenir à la fois pour la peinture et pour les ornements d'orfèvrerie.

Ces deux icones s'ajoutant à la représentation du Sinaï et à l'icone d'orfèvrerie de Chémochmédi (fig. 17) constituent une petite série géorgienne d'images de Vierge de tendresse, série nettement antérieure à celle, abondante cette fois, des icones du XIII[e]—XIV[e] siècle[9]. Cette série géorgienne se rapproche de la série cappadocienne par la typologie des attitudes respectives de l'Enfant et de la Mère. En effet, il n'y a pas échange de caresses comme on le dit pour les icones tardives; l'élan d'affection vient de Jésus et Marie se contente seulement de maintenir l'Enfant et parfois d'une seule main, l'autre le désignant. L'explication que nous en avons donné pour l'image exemplaire de Tokalı (fig. 2) nous parait convenir pour l'ensemble de ces représentations.

Cependant, seule la typologie des icones de Lagurka et de Chémochmédi nous parait se rapprocher formellement de celle des peintures de Cappadoce. On a noté le geste particulier de la Vierge de Tokalı dont l'avant-bras se relève en arrière du buste de Jésus, geste qu'on ne retrouve

---

[5] Cf. la Vierge de la Déisis dans l'Eglise de la Vierge des Chaudronniers à Salonique (1028), K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panaghia ton Chalkeon in Thessaloniki*, Graz-Köln, 1966, fig. 27. Pour la *chrysographie*, procédé apparu à Byzance à la fin du X[e] s., cf. O. Demus, *Byzantine art and the West*, New-York, 1970, p. 103.

[6] G. et M. Sotiriou, *Icones du monastère du Sinaï*, Athènes, 1956, p. 125—28, fig. 146—48; commentée par A. Grabar, dans *Zographe*, 6 (1975), *op. cit.*, p. 29.

[7] Elle est nettement inclinée sur l'icone tardive du Sinaï (G. et M. Sotiriou, fig. 201), qui parait une réplique édulcorée, et sur l'icone de Zadar (cf. infra, n. 8).

[8] I. Petricioli, Une icone de la Vierge nouvellement découverte à Zadar, *Zographe*, 6 (1975), p. 11—13, fig. 1.

[9] Mme R. Konia nous a montré à Tiflis la reproduction d'un revêtement d'argent du XII[e] s. d'une Vierge de tendresse, provenant de l'Eglise du Sauveur de Larami; à paraitre dans *Catalogue des icones conservées dans les églises de la Haute-Svanétie*. Rappelons à ce propos que l'inventaire géorgien n'est pas terminé et que la richesse du matériel est extrême.



Fig. 17. Icone d'orfèvrerie de Chémochmédi (Musée des Beaux-Arts de Tiflis)

quà Karabaş kilise (schéma) et sur la pièce d'orfèvrerie de Chémochmédie (fig. 17). Cette icone géorgienne est proche encore de la peinture cappadocienne datée de 1060—1061 pour la situation de la main droite de la Vierge, glissée sous le siège de l'Enfant, et la position générale de celui-ci; la différence, légère, tient à la quasi-verticalité de la tête de la Vierge sur l'icone d'orfèvrerie, verticalité que le peintre géorgien du XIXe siècle qui refit les visages encastrés ne respecta pas. Les ressemblances de l'oeuvre ibère avec les deux peintures cappadociennes relancent la discussion sur la datation haute de l'icone (début du XIe siècle)[10]. Quant à l'icone de Lagurka (fig. 15), nous avons dejà dit ses analogies de composition et de couleurs avec la représentation de la Nouvelle église de Tokalı (fig. 2).

Nous pensons donc que l'image de la Vierge de tendresse, apparue en Cappadoce au milieu du Xe siècle, et courante en cette province au XIe, a connu un développement parallèle en Géorgie, concurremment peut-être à l'image de l'Enfant debout le long du buste de Marie. Nous constatons, d'autre part, que l'image la plus ancienne, celle de Tokalı, caractérisée par le geste du bras gauche relevé et la rectitude relative de la tête de la Vierge, correspond à un type particulier qui connut quelque temps son propre développement. Ce n'est pas la première fois que nous voyons des parentés entre les arts religieux des deux communautés chalcédoniennes d'Asie mineure et de Transcaucasie[11]. On sait encore que l'installation définitive des Turcs en Anatolie centrale n'a pas permis à la civilisation byzantine de la Cappadoce de poursuivre son évolution au delà du XIe siècle[12] et dans une certaine mesure on peut dire que la Géorgie a pris le relais; ainsi avons-nous retrouvé en ce pays, en plus des échos contemporains de ce monde micrasiatique, quelques autres qui le prolongeaient. C'est le cas pour la *Vierge de tendresse*, image d'objectivation de l'humanité du Christ, qui devrait plutôt ici être dite *Vierge embrassée par l'Enfant*.

On remarque que le sujet garde en Géorgie son caractère élitaire et relativement limité. Jusqu'à présent, en effet, les oeuvres qui le reproduisent se caractérisent par leur facture aristocratique et, comme en Cappadoce, nous n'en connaissons pas d'exemple populaire. Rappelons cependant que l'inventaire archéologique n'est pas terminé en Géorgie, ni même en Cappadoce, et que les origines de la Vierge de tendresse ne sont pas univoques. La typologie apparue à l'époque macédonienne n'est qu'une illustration particulière d'une exégèse connue depuis les débuts du christianisme et qui avait connu d'autres expressions plastiques avant celles que nous avons décrites ici et celles qui, plus tard, justifieront par leur maniérisme les commentaires sentimentalistes des historiens de l'art.

En conclusion plus générale, qu'il nous soit permis d'insister sur l'importance du matériel cappadocien et géorgien pour l'appréciation de l'iconographie du christianisme oriental. Nous savons quelles sont les difficultés inhérentes à l'approche de ce matériel, cependant, il nous parait indispensable à tout historien de l'art chrétien d'en connaitre aujourd'hui l'existence et de savoir qu'à la lumière des nouveaux inventaires les définitions des arts byzantins et apparentés seront désormais à compléter sinon à reprendre.

---

10 On connait le nom des donateurs, membres de la famille des Laklakiszé, mais pas la date de l'oeuvre; par contre on connait la date d'un rhipidion commandé par cette même famille au début du XIe siècle. C'est donc par analogie que G. N. Tchoubinachvili (*op. cit.*, p. 194—212, fig. 203—05, rhipidion, fig. 119—24), et son école (R. Mépisachvili, V. Tsinsadzé, *L'art de la Géorgie ancienne*, Leipzig, 1978, p. 227—28, fig. p. 264, 265) l'attribue au 1er quart du XIe s. Par contre, Ch. Amiranachvili, *L'art des ciseleurs géorgiens*, Prague, 1971, p. 120 et 126, est plus réservé et la situe au XIe—XIIe, voire XIIe. Rien ne nous parait cependant contredir la première hypothèse, ni la technique des drapés, archaïsante, ni l'iconographie des scènes représentées sur le cadre du sujet central.

11 Cf. pour le thème de la Vision d'Eustache (N. Thierry, Un problème de continuité ou de rupture. La Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes, *Compte rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1977, p. 122—28), pour certains programmes d'abside et la représentation de la Déisis (N. Thierry, A propos des peintures d'Ayvali köy, *Zographe*, 5 (1974), p. 5—22; Id., Notes d'un second voyage en Ht-Svanétie. Iconographie cappadocienne et géorgienne. Similitudes. A propos de l'abside du St-Sauveur de Mačxvariši, 1140, *Bedi Kartlisa*, XXXVIII, 1980, p. 96—112) et certaines recherches stylistiques (N. et M. Thierry, Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie mineure, *Cahiers Archéologiques*, XXIV, 1974, et *Variorum reprints* 1977, chap. V, p. 105—113).

12 N. Thierry, L'art monumental, *op. cit.* n. 3, p.p. 101—03 et 105—109 (avec bibliographie).

L'église de Khé, en Géorgie

Tania Velmans

L'église Sainte-Barbe ou »Tsminda Barbal« près du village de Khé, en Haute Svanétie (Géorgie)[1], a conservé des peintures murales qui tranchent nettement par leur style sur toutes les autres conservées en Géorgie et même en Svanétie. Cette petite église à nef unique a gardé également une clôture du choeur en maçonnerie peinte, ce qui est caractéristique pour la quasi totalité des églises géorgiennes du Xe au XVe siècle[2].

L'abside est décorée par une Déisis, comme c'est souvent le cas dans la périphérie orientale du monde byzantin (fig. 1)[3]. On y voit le Christ trônant dans une mandorle, flanqué de deux séraphins au visage couvert de plumes, de deux chérubins couverts d'yeux, de la Vierge (à la droite du Christ), de saint Jean Baptiste en prière, de deux archanges (fragments) et de deux groupes d'anges en pied. Le deuxième registre est occupé par quatre saints Pères de l'Eglise en buste, dans des cadres ornementés (fig. 2). Ils tiennent l'Evangile fermé de la main gauche, couverte en signe de respect, et bénissent de la droite. Au centre du troisième registre apparaît le Mandylion (fig. 6). Dans l'intrados de la fenêtre se dressent deux anges en pied.

Les quatre archanges, nommés par des inscriptions, Raphaël, Michel, Gabriel et vraisemblablement Uriel (l'inscription a disparu), figurés en buste et portant le loros, occupent la partie supérieure de la clôture du choeur (fig. 5). Sur ce templon en maçonnerie a été posée une poutre en guise d'architrave, peinte tardivement, qui montre une Déisis avec des personnages en buste, entourés de cadres, dont nous n'avons pas à tenir compte ici.

La voûte est occupée du côté Nord, par le Baptême et la Présentation du Christ au temple (fig. 16) et du côté Sud, par l'Annonciation et la Nativité (fig. 15). Le mur Nord du naos a conservé du côté Est, l'image de sainte Barbe en pied, une croix dans la main droite, tandis que la gauche fait le geste de l'orante (fig. 12). L'archange Michel en pied avec la lance et le globe figure sur le côté Ouest de ce mur (fig. 11). La paroi Sud (côté Est) montre une image en pied de sainte Catherine qui tient une croix dans sa main droite et fait le geste de l'orante de la gauche. Sur le côté Ouest de ce mur apparaît l'Archange Gabriel en pied portant la lance et le globe (fig. 13). Ces figures des saintes et des archanges sont situées à l'intérieur d'arcs aveugles qui leur donnent plus d'importance et accusent leur caractère monumental.

Sur les piliers, entre les saintes et les archanges des murs Nord et Sud, se dressent deux saints militaires tenant

[1] Les villages et les églises de Svanétie sont situés au pied et sur les pentes du Caucase, à des endroits souvent difficiles d'accès, ce qui explique en partie que beaucoup de ces monuments n'ont pas encore été publiés. Il s'agit de petits édifices à une nef, couverts par un toit à dos d'âne et dont le programme iconographique présente une certaine unité. Ainsi, la Déisis y figure couramment dans la conque, la plupart des scènes représentant les grandes fêtes, dans la voûte, et souvent des saints cavaliers occupent une grande partie des murs. Des saints particulièrement vénérés dans cette région jouissent d'emplacements de choix (cf. *infra*). La clôture du choeur, enfin y est en maçonnerie, comme dans le reste de la Géorgie, et de grandes croix sculptées se trouvaient, il y a une vingtaine d'années encore, plantées devant ces templa originaux.

[2] Cf. R. Schmerling, *Malie formi v arhitekture srednovekovoi Gruzii*, Tbilissi, 1962, *passim*.

[3] Le terme »périphérie orientale du monde byzantin« couvre les pays et les régions situés à l'Est et au Sud-Est de la péninsule balkanique, autrement dit, la Géorgie, l'Arménie, l'île de Crimée, l'Egypte copte, l'Asie Mineure la Syrie et la Palestine. A propos de certaines caractéristiques, on pourrait y rattacher la Nubie et l'Ethiopie. Par bien des côtés, les peintures murales de ces contrées se ressemblent (traits archaïsants de leurs schémas iconographiques, attachement permanent à certains modèles palestiniens très anciens, évolution particulière du décor de l'abside etc.)



Fig. 1. Khé, Sainte-Barbe, Déisis



Fig. 2.
Khé, Sainte-Barbe, saints évêques

la lance et le bouclier. Ces images sont beaucoup plus petites que celles des archanges et des saintes et semblent avoir été ajoutées après coup pour garnir les piliers. Elles sont également beaucoup plus abîmées que toutes les autres. Aucune inscription ne nous renseigne sur le nom des saints guerriers, mais il s'agit vraisemblablement de saint Georges et de saint Théodore. Quatre autres petits saints en pied, sans inscriptions, sont assez mal conservés dans l'arc de la voûte qui repose sur ces deux piliers.

Le mur occidental montre la Pentecôte dans le registre supérieur et la Dormition de la Vierge (fig. 17) dans le registre inférieur. La lunette de l'entrée est occupée par une image du Christ Emmanuel et les parois voisines, par deux anges en pied.

LA DÉISIS DANS L'ABSIDE

La Déisis dans l'abside ne saurait nous étonner ici; elle n'indique pas, comme à Byzance, qu'il s'agit d'une église funéraire. Cette composition est au contraire fréquente dans la conque de l'abside en Géorgie[4] et surtout en Svanétie.[5] Dans notre église, il s'agit d'une Déisis à personnages multiples qui intègre des éléments empruntés aux Visions des prophètes, tels que l'auréole du Christ (Is. LXV, 1, 15; Ez. I, 4; XLIII, 3), les séraphins aux visages disparaissant sous leurs ailes (Is. VI,1—3), les chérubins couverts d'yeux (Ez. X, 12) et les choeurs angéliques. Ceux-ci sont aussi rares dans la périphérie orientale de l'aire d'influence byzantine qu'ils sont fréquents en Géorgie (cf. note 4), on doit donc s'interroger sur leur signification. Ezéchiel et Isaïe n'en parlent pas. C'est Daniel qui les évoque dans sa vision eschatologique: ,,Mille milliers le servaient et dix mille millions se tenaient en sa présence" (Dan. VII, 10) et par l'Apocalypse (V, 11), ce qui confère à l'image un sens plus précis et semble placer la prière des intercesseurs à la fin des temps, au moment de la Seconde Venue. Néanmoins, les artistes s'inspirent probablement de la liturgie où ces choeurs angéliques autour du Christ sont souvent évoqués, notamment à l'occasion de sa Deuxième Parousie, comme c'est le cas dans le Canon du Jugement Dernier (Ode I, office du 8 nov.): "Tu viendras au milieu de dizaines de miliers de puissances". De son côté, la prière eucharistique évoque ces milliers d'anges autour du Seigneur.

Ce schéma de la Déisis, avec le Christ dans une auréole, les deux groupes d'anges en pied et les divers éléments faisant partie des Visions des prophètes, est très répandu en Svanétie[6] à partir du XII[e] siècle. On le voit, par exemple, à Saint-Georges de Nakipari (v. 1130)[7], à l'église du Sauveur à Cvirmi (XII[e] s.)[8], à l'église du Sauveur à Mackhvariši (1140)[9], à celle des Saints-Archanges, dite Tanguil (XII[e]—XIII[e] et XVI[e] s.)[10], à celle du Sauveur à Čokould (XIII[e] s.)[11], à celle dédiée à la Vierge à Jibiani (XII[e]—XIII[e] s.)[12]. Il existe également dans le reste du pays, par exemple, à l'église Saint-Jean-Baptiste à Aténi, dans la région de Kartli (XIII[e] s.)[13], à Oubissi (fig. 10)[14] et ailleurs.[15]

La disproportion entre la figure très grande du Christ et celles, beaucoup plus petites, de tous les autres person-

Fig. 3.
Cappadoce, Eğri Taş kilisesi, la Vision des Mages



[4] Cf. T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie*, in Cahiers Archéologiques № 29 (sous presse). Ce sujet, mais sensiblement élargi — la décoration de l'abside en Géorgie, Arménie, Egypte et Asie Mineure — a été traité durant le premier semestre de mon cours (1977) à l'E.H.E.S.S. (Paris).

[5] Cf. *Ibid.*, voir aussi: N. Aladašvili, G. Alibegašvili, A. Volskaja, *Rospisi hudožnika Tevdore v verhnei Svanetii*, Tbilissi, 1966.

[6] Pour ne pas alourdir le texte nous donnons ici les noms géorgiens et svanes des églises qui seront citées plus loin en français. Les églises appelées Saint-Georges dans notre article sont connues en Géorgie sous le nom de »Tsminda Ghiorghi«, et en svane, comme »Djgrak«; celles que nous appelons les Saints-Archanges, correspondent en géorgien à »Mtavarangelosi«, et en svane à »Taringzel«; les églises du Christ Sauveur portent le nom de »Matskhovari« en géorgien et de »Matskhvar« en svane. Il n'est pas sans intérêt de constater ici que la quasi totalité des églises de Svanétie sont dédiées au Christ, aux saints archanges et à saint Georges. Cependant, notons encore que les églises dédiées à la Vierge sont désignées en svane par le nom de »Lamaria« et celle placée sous le vocable des saints Cyricus et Julitte, par le nom de Lagourka.

[7] Cf. Aladašvili . . . , *Rospisi . . .* , p. 51, sq.

[8] *Ibid.*, p. 76.

[9] Cf. T. Virsaladze, *Freskovaja rospis hudožnika Mikaela Mglakeli v Maskhvariši*, in *Ars Georgica*, 4, pp. 169, sq.

[10] Cette église encore inédite de Haute Svanétie se trouve au sommet d'une colline couverte de forêts. Le village le plus proche est celui de Lakhoušti. On y distingue deux couches de peintures, l'une du XII[e]—XIII[e] siècle et l'autre du XV[e]—XVI[e] siècle. Les schémas iconographiques semblent avoir été respectés au cours de la rénovation du XV[e]—XVI[e] siècle.

[11] Inédite, documents personnels.

[12] Cette petite église se trouve dans la commune d'Oušgoul et on y distingue trois couches de peintures. D'après T. Ševiakova, elles seraient du X[e], XII[e] et XIII[e] siècle. (Cf. »*MATSNE*«, Revue périodique de la Section des Sciences Sociales de l'Académie des Sciences de Géorgie, série histoire, archéol., ethnogr. et hist. de l'art, Tbilissi, 1964, pp. 189—204, en géorgien). Pour ma part, la datation de la première couche me paraît également appartenir au XII[e] siècle, mais un examen sérieux de cette première couche est pour le moment impossible.

[13] Document personnel.

[14] Cf. Š. Amiranašvili, *Georgian painter Damiane*, Tbilissi, 1974, pl. 1.

[15] Contrairement à tous les autres types de Déisis-Vision comprenant des séraphins, des chérubins, des tétramorphes, des roues, la gloire autour du Christ, etc., le schéma iconographique avec les deux groupes d'anges semble avoir été particulier à la Géorgie.

nages, y compris la Vierge et saint Jean que l'on observe à Khé, est fréquente en Svanétie[16]; elle est considérable dans les églises de Nakipari, Cvirmi et Mackhvarіši, déjà citées[17]. Cette disproportion, de même que la mandorle autour du Christ et le schéma iconographique complexe adopté pour l'image de l'Intercession[18], sont liés à l'origine même de la Déisis dans l'abside, si fréquente dans tous les pays de la périphérie orientale du monde byzantin. L'image du Christ en gloire dans l'abside, abandonnée par Byzance dès le VI[e], et surtout à partir du IX[e] siècle, au profit de la Vierge à l'Enfant, s'y est maintenue très longtemps, parallèlement à des représentations de la Théotocos. En Géorgie, la représentation des visions des prophètes dans l'abside a été conservée à l'église de Dodo (XI[e] s.)[19] (monastère rupestre de David Garedži), à celle dédiée au Sauveur à Čvabiani[20], à celle des Saints-Archanges à Ac (X[e]—XI[e] s.)[21], à celle de Nesgoun (X[e]—XII[e] s.)[22], toutes trois en Svanétie, enfin à l'église de Tbéti en Géorgie orientale[23]. Comme on le sait, la Vision prophétique dans l'abside se maintient également au cours du Moyen Age en Cappadoce et en Egypte. C'est d'ailleurs, très probablement, la possibilité de réunir, dans la conque, le Christ des Visions et la Théotocos dont l'importance grandit à Byzance, qui détermine en grande partie le choix de la Déisis pour la décoration de la conque. La meilleure preuve de ce processus est le fait que l'on n'abandonne pas le Christ en gloire des Visions (avec les éléments qui l'accompagnent) dans ces images[24]. L'évolution esquissée plus haut est attestée à partir du X[e]—XI[e] siècle, mais elle ne semble s'imposer massivement qu'à partir du XII[e], ce qui concorde d'ailleurs avec la vogue croissante que connaît la Déisis »simple« (non contaminée par les Visions) à Byzance[25]. Pour la Svanétie, cette nouvelle Déisis-Vision prophétique avait encore un avantage: elle permettait de donner également un emplacement central aux archanges et aux divers ordres angéliques, particulièrement vénérés dans cette région.

Les quatre saints évêques en buste qui figurent dans le second registre à Khé doivent être considérés comme des images exceptionnelles. En Géorgie, et d'un façon plus générale, dans la périphérie orientale du monde byzantin, ce sont les apôtres en buste qui occupent le plus souvent cet emplacement, lorsque la Déisis est représentée dans la conque[26]. Dans les églises de Svanétie, les apôtres apparaissentaussi courament en pied et des saints évêques peuvent s'associer à eux[27]. Les saints évêques de Khé se distinguent



Fig. 5. Icone de Tekali



Fig. 4. Fragment de Sagolašeni

[16] En fait, presque tous les schémas de la Déisis dans l'abside, en Géorgie, se distinguent par ce trait. Ce qui varie, est le degré de la disproportion entre le Christ et les autres figures.

[17] Cf. notes 7 à 9.

[18] Tandis que dans les Balkans et en Russie des éléments des Visions (séraphins, chérubins, tetramorphes, roues, etc.) n'apparaîtront que dans la Déisis du Jugement Dernier, dans la périphérie orientale du monde byzantin, ces éléments sont presque de rigueur dans la Déisis de l'abside.

[19] La plupart des historiens de l'art géorgien sont maintenant d'accord pour dater la Vision prophétique dans l'abside de l'église de Dodo du XI[e] (Cf. Virsaladze, *Freskovaja rospis* . . . , p. 121) et non pas du VI[e]—VII[e] siècle, comme on l'avait fait il y a une vingtaine d'années.

[20] Seule l'inscription de cette église a été étudiée (cf. V. Silogava, *Essais sur l'étude des inscriptions de donateurs en Haute Svanétie. Essais sur l'étude de la culture matérielle et spirituelle de Svanétie*, Tbilissi, 1977).

[21] Aladašvili, *Peintures d'Ac* . . . , pp. 28—29.

[22] On distingue deux couches de peintures datées respectivement du IX[e]—X[e] et du XII[e] siècle (cf. T. Virsaladze, *L'art géorgien*, in L'art des peuples de l'URSS des IV[e]—XIII[e] siècles, Moscou, 1973, p. 223, en russe).

[23] Cf. N. Thierry, *A propos des peintures d'Ayvali Köy (Cappadoce)*, in Zograf, № 5, Belgrade, 1974, fig. 20.

[24] Cf. Velmans, *L'image de la Déisis* . . .

[25] Cf. T. Velmans, *Rayonnement de l'icone au XII[e] et au début du XIII[e] siècle*, in Arts et Archéologie (Rapports et co-rapports au XV[e] Congrès International des Etudes Byzantines, Athènes, 1976, pp. 204—207 (avec une bibliographie).

[26] Il suffira de citer quelques églises géorgiennes de régions différentes, comme Saint-Georges à Pavnissi (XII[e] s.), Saint Jean Baptiste à Athéni (XIII[e] s.), l'église de l'Elévation de la Croix à Šiomgvimé, toutes trois dans la région de Kartli, celle de Zélobani (XII[e] s.) ou la chapelle Sud de l'église de Gélati en Imérétie (cf. Velmans, *L'image de la Déisis* . . . ; Thierry, *A propos des peintures* . . . , pp. 14, fig. 3, 13, 14.

[27] Notamment à Iprari, Nakipari, Cvirmi, Lagourka (cf. Aladašvili . . . , *Rospisi* . . . , p. 9, 52, 78) Pkhotrer, Tanguil (inédites) et ailleurs.



Fig. 6. Khé, Sainte-Barbe, Mandylion



Fig. 7. Mestia, Musée, icone du Christ

par d'autres traits curieux. Ainsi, leur omophorion est privé des deux croix habituelles et l'étrange tunique de l'un d'entre aux est couverte d'un motif à losanges assez inhabituel, mais qu'il faut considérer comme un polystavrion mal compris. Les mains énormes aux longs doigts effilés et disproportionnés de ces figures sont d'autant plus frappantes qu'on ne les trouve pour ainsi dire jamais dans la peinture géorgienne, alors qu'elles sont fréquentes dans les sculptures des façades de l'ensemble des pays caucasiens[28] (fig. 14), et assez répandues dans les peintures de Cappadoce[29] et de l'Egypte copte[30].

Une dernière particularité singularise les images des saints évêques. Elles sont entourées de cadres ornementés qui semblent accrochés au mur, même si les anses et les clous habituels ne sont pas représentés. L'origine de cette formule remonte à l'époque paléochrétienne. On représentait, dans les registres inférieurs de l'abside, des portraits des évêques locaux, comme on peut le voir encore à Saint-Apollinaire in Classe[31]. C'est au XI[e] siècle que la formule réapparaît, mais pas encore dans l'abside centrale. On la trouve, en effet, dans le diaconicon de Sainte-Sophie à Ohrid[32] (XI[e] s.), où sont réunis les portraits en buste des patriarches des cinq patriarchies orthodoxes, enfermés dans des cadres rectangulaires. Des portraits de saints évêques, peints dans le deuxième registre de l'abside, comme s'il s'agis ait d'icones accrochées au mur (puisqu'elles sont munies d'une anse et suspendues à un clou) sont connues dès la seconde moitié du XII[e] siècle à l'église ossuaire de Bačkovo[33] puis, au XIII[e] s., à Žiča — dans l'église principale (1218) et dans la chapelle de la tour (1233)[34]. On les voit également en dehors de l'abside à Samari[35], Djurdjevi Stupovi[36], au monastère Saint-Cyrille à Kiev[37], tous trois du XII[e] siècle. Dans certains ensembles provinciaux, elles se maintiennent à une époque plus tardive[38]; malgré le rapprochement entre les représentations du deuxième registre de Khé et des schémas iconographiques proprement byzantins que l'on ne connaît pas en Géorgie, il faut considérer que ce deuxième registre de notre abside s'associe à la Déisis, comme on le voit dans toutes les églises de Svanétie. Il s'agit manifestement d'une confusion entre des tendances diverses et non pas d'une volonté parfaitement consiciente de l'artiste.

LE MANDYLION

Le Mandylion figure seul au centre du troisième registre, juste au dessus de l'autel (fig. 6) et pose un problème, aussi bien par son emplacement que par rapport à la date de nos peintures. L'apparition de la sainte Face[39] dans

[28] Pour la Géorgie, on pourrait citer à titre d'exemples, les sculptures des façades des églises d'Opisa (IX[e] s.), de Petobani (X[e] s.), de Nikorcminda (XI[e] s.) (Cf. N. Aladašvili, *Monumentalnaja skulptura Gruzii*, Moscou, 1977, p. 66, fig. 63, p. 76, fig. 72, p. 168, fig. 165, p. 171, fig. 166). En Arménie, ce trait est encore plus fréquent. Citons la sculpture de la façade de la cathédrale de Mren (le Christ) (cf. N. Thierry, *La cathédrale de Mren et sa décoration*, in Cah. Arch. XXI, fig. 13, 14, 17, 19, 26), le tympan de Hohannavank' (XIII[e] s.) (cf. S. Der Nersessian, *L'art arménien*, Paris, 1977, p. 179, fig. 133).

[29] Quelques exemples parmi d'autres chez M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, vol. II, fig. 380—382, et dans *Arts de Cappadoce*, ouvrage collectif, Genève, 1971, chap. de N. Thierry, fig. 78, 81, 83.

[30] Cf. J. Leroy, *Les peintures des couvents du désert d'Esna*, Le Caire 1975, pl. 7, 62—63.

[31] Cf. G. Bovini, *Eglises de Ravenne*, Novara, 1960, p. 148; voir aussi A. Grabar, *Christian Iconography, A Study of its Origins*, Washington, 1968, pp. 74—75.

[32] Cf. P. Miljković-Pepek, *Materijali za makedonskata srednovekovna umetnost, Freskite vo svetilišteto na crkvata sv. Sofija vo Ohrid*, in Recueil des travaux, Museée archéologique, Skopje, 1, № 3, 1955, pp. 37—70.

[33] Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 59; E. Bakalova, *Bačkovskata kostnica*, Sofia, 1977, pp. 44—45.

[34] Cf. G. Millet-A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, Paris, 1954, vol. I, pl. 50, 1; M. Kašanin, Đ. Bošković, P. Mijović, *Žiča*, Belgrade, 1969, p. 125—129.

[35] H. Grigoriadou Cabagnols, *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie*, in Cahiers Arhéologiques, № XX, 1970, pp. 177—196, surtout 185 et fig. 6.

[36] Cf. Millet-Frolow, *op. cit.*, I, 27,2.

[37] Document personnel. Une reproduction qui montre une image de ce type, mais repeinte à une époque récente, existe dans un petit catalogue, *St. Cyril's church*, Kiev, 1977, p. 22.

[38] Par exemple, aux Saints-Taxiarques à Kastoria (XIV[e]—XV[e] s.), cf. S. Pélékanidis, *Kastoria*, Salonique 1953, pl. 135—136.

[39] On connaît la légende du roi malade Abgar qui avait prié le Christ, dans une lettre, de le guérir et vait reçu en réponse à sa de-



Fig. 8. Khé, Sainte-Barbe, templon avec les quatre archanges



Fig. 9. Oški, façade, ange, détail

l'imagerie religieuse byzantine est très ancienne[40], mais ce schéma ne semble avoir trouvé une place sur les murs des églises qu'après la translation de la relique d'Edesse à Constantinople en 944, la constitution de la première homélie qui lui fut consacrée[41], l'inclusion de son histoire dans les Ménées[42], l'établissement de la fête du 16 aout[43], enfin la *création* du Canon du Mandylion[44].

Si l'on exclu l'image de Gueremé (XIe—XIIe s.)[45], les premières représentations du Mandylion dans la peinture murale apparaissent vers le milieu du XIIe siècle et sont situées immédiatement sous le tambour[46], comme on le voit au monastère de Spas Mirožskij à Pskov (1156)[47], à la cathédrale de la Transfiguration à Pskov, peinte au XIIe siècle et repeinte plus tard[48], à Djurdjevi Stupovi[49] (XIIe s.), Neredica[50] (1199), Žiča (1218)[51], Bojana (1259)[52], Gospodev Dol[53], etc. Ces images soulignent alors le dogme de l'In-

mande une lettre de Jésus et un linge avec l'empreinte de son visage (cf. E. Dobschütz, *Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen legende*, I, Leipzig, 1849, pp. 102, sq., 158, sq.). Deux de ces reliques ont existé à Byzance. L'une fut transportée de Kamouliana (Cappadoce) à Constantinople en 574 et devint *palladium* de Byzance au VIIe siècle, puis elle fut perdue au cours de la crise iconoclaste. L'autre se trouvait à Edesse et fut échangée contre deux cent prisonnier musulmans pour être emmenée ensuite solennellement à Constantinople (cf. *Ibid.*, I, 152, 156).

Fig. 10. Oubissi, Déisis, détails



40 Si l'on en croit les sources syriaques et notamment un texte du XIIe siècle de Michel le Syrien, les premières de ces images *acheiropoiètes* auraient existé sous forme d'icones dès le règne de l'empereur Tibère II (578—582), époque où l'une d'elles est signalée à Edesse (cf. J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris 1964, p. 40), mais aucune image mobile du Mandylion antérieure au XIIe siècle ne nous est parvenue. Bien entendu, il existe une aile de triptyque au Sinaï datée du IXe siècle par G. et. M. Sotiriou (cf. *Icones du Mont Sinaï*, Athènes 1958, T. II, pp. 49—51) et du Xe par K. Weitzmann (*The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos*, in Cah. Arch., XI, pp. 163—184), dont la partie centrale disparue aurait été un Mandylion (*ibid.*, p. 168, sq.), mais là aussi il s'agit d'une hypothèse. Il est important d'autre part, de ne pas confondre l'illustration de la légende d'Abgar avec l'image de la relique, débarassée de tout contexte narratif et chargée de valeurs symboliques. Sur le cycle consacré au roi Abgar, voir Weitzmann, *op. cit.*, 168, sq. Une dernière image doit être mentionnée ici, en ce qui concerne la peinture murale. Dans sa reconstitution des peintures sérieusement endommagées de l'église rupestre du Pantocrator au Latmos, que Th. Wiegand date aproximativemet du VIIe—VIIIe siècle, il croit avoir reconnu une sainte Face placée sous la Vision théophanique (cf. Th. Wiegand, *Der Latmos*, Berlin, 1913, pp. 89—90, pl. I). Cependant, il y a trop de points obscurs dans cette hypothèse, dont l'auteur lui-même n'est d'ailleurs pas certain, pour la prendre en considération. En effet, la tête que Th. Wiegand a vue sous la Vision pourrait être celle d'un prophète allongé sous les pieds du Christ. Enfin, le Mandylion n'apparaît ni dans les églises environnantes, ni dans celles géographiquement proches d'Edesse avant le XIe siècle; enfin, l'église en question n'est qu'approximativement datée (cf. *infra)*.

41 Elle a été attribuée à Constantin Porphyrogennète ou à un membre du clergé présent à sa cours (cf. E. Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1889, pp. 160 sq).

42 Voir le texte de la Ménée du 16 août chez Dobschütz, *op. cit.*, II, pp. 60—61.

43 Cf. A. Grabar, *Sainte-Face*, p. 23.

44 Ce Canon est considéré comme une oeuvre de l'évêque Germanos et porte principalement sur le Mystère de l'Incarnation (cf. Dobschütz, *op. cit.*, II, pp. 107, sq., 43, 114).

45 Cf. H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, Leipzig, 1908, p. 216.

46 Le plus souvent Mandylion et Keramion se font face, placés ainsi entre les pendentifs avec les Evangélistes, le Mandylion — au dessus de l'arc Est et le Kéramion — au dessus de l'arc Ouest.

47 Cf. Kondakov et Tolstoi, in *Ruskije drevnosti*, p. 178; plus récemment: V. N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, Londres 1966 (avec une bibliographie p. 274).

48 N. S. Hrabrovoi et B. S. Skobelcyna, *Pskov*, Leningrad, 1969, pl. 40, note 40.

49 Cf. N. Okunev, *Stolpy svjatogo Georgija*, in Seminarum Kondakovianum I, p. 235.

50 Cf. V. K. Mjasojedov, *Freski Spasa-Nereditsy*, Leningrad 1925; Lazarev, *Old Russian Murals* p. 251, fig. 56.

51 Cf. M. Kašanin, Đ. Bošković, P. Mijović, *Žiča*, Belgrade, 1949, pp. 134—135.

52 Cf. A. Grabar, *Bojanskata crkva*, Sofia, 1924, p. 35—36.

53 Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 231.

carnation en rappelant le témoignage de la relique et l'éclairage qu'en avait donné les théologiens iconodoules[54].

Au XIII[e] et XIV[e] siècle, le Mandylion apparaît également au-dessus des portes d'entrées, comme à l'église de Gradac par exemple, et elle prend alors une valeur prophylactique qui s'explique d'ailleurs très bien à l'aide d'une légende[55]. A l'église de la Mère de Dieu à Studenica (1233—1234), le Mandylion figure dans la lunette au dessus de l'entrée de la chapelle Sud[56], mais il ne s'agit pas là de symbolisme prophylactique. Au dessus de cette lunette se déroule la Translation des reliques de saint Siméon Nemanja et le Mandylion a plutôt ici le sens d'un rappel visant à sanctifier les reliques du souverain défunt. Il se trouve d'ailleurs placé immédiatement au dessous de l'icone de la Vierge de l'intercession qui figure au centre de la composition de la Translation et reflète peut être également un symbolisme sacrificiel, l'intercession de Marie n'étant possible que grâce à l'Incarnation et au sacrifice.

Enfin, le Mandylion apparaît à des emplacements particulièrement proches du sanctuaire, voire de l'autel, à partir du XIV[e] siècle (toujours à l'exclusion de Gueremé où il figure dans le diaconicon), comme on peut le voir à Berende, à Ljouboten (1347) et encore beaucoup mieux dans le diaconicon de Sopoćani. Cette dernière image est capable de nous éclairer car elle se rapproche le plus de ce que l'on voit en Géorgie.

[54] L'importance du Mandylion dans l'argumentation en faveur des images des théologiens byzantins est bien compréhensible puisque d'une part, la célèbre relique »témoignait« des traits authentiques du Christ et que de l'autre, elle prouvait que le Fils de Deiu était représentable parce que réellement incarné (Cf. A. Grabar, *La Sainte Face de Laon*, in Seminarium Kondakovianum, Prague 1931, p. 26). Les Pères du Concile Oecuménique de 787 se réfèrent souvent à l'image du Christ »non faite de mains humaines« et cet argument avait gêné les adversaires des images au point qu'ils avaient essayé de cacher les manuscrits qui en racontaient l'histoire (Cf. Mansi, XIII, p. 169, 190, sq., 192; Grabar, *Sainte-Face* . . . , pp. 26—27).

[55] Pendant que les Perses assiègeaient Edesse en 544, la relique avait été trouvée miraculeusement murée au dessus de la porte de la ville et elle avait sauvée la cité (cf. Grabar, *Sainte-Face*, p. 31).

[56] Voir la reproduction chez G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, fig. 109.

[57] Cette date est également valable pour les peintures de la prothèse dont il sera question plus loin (Cf.V. Đurić, *Sopoćani*, Belgrade, 1963, p. 50).

Le mur Est du diaconicon de Sopoćani (1260—1270)[57] est entièrement occupé par le thème de l'Intercession. Une Déisis est figurée dans la conque avec saint Nicolas à la place de saint Jean Baptiste, tandis que plus bas, le Précurseur et saint Jean le Théologien prient de part et d'autre du Mandylion[58]. La conque de la prothèse à Sopoćani nous montre la Vierge en buste avec l'Enfant sur la poitrine et plus bas, l'Amnos (avec le Christ étendu sur la patène et deux anges adorants)[59]. On représente donc, dans le diaconicon, la prière d'intercession et le Mandylion y est inclu (puisque les deux saints du deuxième registre lui adressent leur prière) et, dans la prothèse, la condition (le Sacrifice) qui rendit possible cette prière et le Salut final. Il s'agit, somme toute, de deux variantes pour exprimer un symbolisme eucharistique. Ceci nous renvoie directement à la liturgie et aux images de Svanétie.

A Edesse, un office avait été créé en honneur du Mandylion. Il était célébré le premier dimanche du Carême et la relique était solennellement déposée sur un petit autel situé à l'Est de l'autel principal[60]. A l'époque qui suivit sa Translation à Constantinople de nouveaux textes avaient été écrits en son honneur (cf.*supra*). A certains jours de l'année elle était déposée sur l'autel, après une procession autour de l'église. L'évêque s'inclinait, l'adorait et l'embrassait. Le Mandylion restait sur l'autel pendant la liturgie et l'auteur d'un texte grec nous dit que cela symbolisait le sacrifice non sanglant de Jésus, c'est-à-dire l'Eucharistie[61]. A la fin du XV[e] siècle on trouve une représentation du Mandylion étendu sur l'autel, dans la Communion des Apôtres, à l'église de Poganovo (v. 1500)[62].

En Géorgie, le Mandylion est régulièrement associé à la Déisis. On le voit au centre du troisième registre de l'abside comme à Khé, dans trois autres églises pratiquement inédites de Svanétie, à l'église de la Sainte-Croix à Télovani, à Saint-Georges de Cvirmi (XII[e] s.) , à l'église du Christ à Caldachi (XII[e] s.), enfin à l'église des Saints Arch-

[58] Cf. *ibid.*, p. 135.

[59] *Ibid.*, p. 134.

[60] Cf. Dobschütz, *op. cit.*, I, p. 146.

[61] Grabar, *Sainte Face* . . . , p. 29.

[62] Cf. A. Grabar, *Poganovskijat monastir*, in Izvestija na Balgarskija Arheologičeski Institut, IV, 1927, pl. XXX.

Fig. 11. Khé, Sainte-Barbe, l'archange Michel



Fig. 12. Khé, Sainte-Barbe, sainte Barbe





Fig. 13. Khé, Sainte-Barbe, l'archange Gabriel



Fig. 14. Nikorcminda, sculpture de la façade, Transfiguration

anges, dite Tanguil (XIIIe et XVe—XVIe s.)[63]. Dans toutes ces églises la conque est occupée par une Déisis. Mais tandis qu'à Cvirmi et à Caldachi le Mandylion apparaît seul au dessus de l'autel, à Tanguil il est entouré de saints évêques en pied vus de face. Comme à Khé et à Sopoćani, ces représentations de la sainte Face au dessus de l'autel s'associent à la Déisis. Aux XIIIe et XIVe siècles on retrouve le Mandylion associé à la Déisis, en Géorgie, mais cette fois, il est représenté au dessus de la tête du Christ trônant. Ceci est le cas au réfectoire du monastère rupestre d'Oudabno à David Garedži (l'image a été repeinte au XIIIe siècle)[64] et à l'église d'Oubissi (deuxième moitié du XIVe siècle, fig. 10).[65]

La différence entre le Mandylion du diaconicon à Sopoćani, associé à une Déisis, et celui des églises géorgiennes du XIIe siècle, citées plus haut, où la même association a lieu, consiste dans le fait que le Mandylion est placé un peu plus bas dans ces dernières, c'est-à-dire, immédiatement au dessus de l'autel. Le symbolisme eucharistique s'en trouve renforcé et fait penser à l'image, beaucoup plus tardive, de Poganovo et aussi à celle de l'abside de l'église triconque de Tağar, en Cappadoce, où la Déisis apparaît dans la conque de l'abside et le Crucifiement au deuxième registre[66]. En tant que relique très sainte, l'image du Mandylion pouvait être également un objet de prière et, selon E. Dobschütz, on lui adressait des prières d'intercession[67], d'où probablement son association avec la Déisis. Il est bien connu, d'autre part, que l'on figurait à la hauteur des yeux du fidèle les images auxquelles s'adressait l'adoration et la prière des chrétiens dans les églises byzantines. Les nombreuses ouvertures du templon de Khé et des autres églises de Svanétie permettaient, en effet, de voir aisément ces images du Mandylion depuis la nef (fig. 8).

Il n'est pas impossible, qu'en plus, on ait reproduit en Svanétie une icone de la sainte Face placée derrière l'autel. Des icones thaumaturges, particulièrement vénérées, occupaient parfois cet emplacement dans les églises byzantines[68]. D'autre part, cette place était également réservée aux icones processionnelles quand elles ne participaient pas à une cérémonie et elles pouvaient représenter le Mandylion[69].

Quant au type de visage du Christ figuré sur ce Mandylion, il ne correspond à aucun de ceux qui ont été employés traditionnellement à Byzance pour représenter la sainte Face. Il est vrai que ces types ont été nombreux, allant du Christ »transis« et quelque peu effrayant de Neredica à celui aimable et bien en chair de la sainte Face de Laon. On ne s'est, en effet, jamais soucié à Byzance de rechercher les traits du visage reproduit sur la relique auxquels on accordait, par ailleurs, une si grande importance et dont on ne manquait jamais de souligner l'authenticité. A Khé, le visage du Christ sur le Mandylion est rond, avec une barbe légèrement pointue. Les sourcils forment une ligne continue avec le contour du nez; celui-ci est assez long et régulier, tandis que la bouche a la forme d'un trait. Les yeux sont assez mal conservés mais ne semblent pas traités autrement que ceux des autres visages à Khé. On verra plus

---

63 Il s'agit d'une datation d'après le style, encore peu sûre dans l'état actuel de nos connaissances. Mais ce qui me paraît certain est le fait que les décors de ces églises ne sauraient être antérieurs aux dates citées.

64 Cf. G. Abramišvili, *The Cycle of David Garedjeli in Georgian Mural Paintings*, Tbilissi, 1972, pl. XIV, fig. 2 (en géorgien).

65 Immédiatement au dessous de la Déisis apparaît, non seulement la Communion des Apôtres à la manière byzantine, mais l'allusion au sacrifice et à l'Eucharistie est figurée par trois images: la Communion des apôtres proprement dite, en deux épisodes est séparée par la sainte Cène. Tout se passe donc comme si le Mandylion et les images du deuxième registre se complètaient pour signifier la condition du Salut, grâce à laquelle la Rédemption et l'Intercession sont devenues possibles. Notre photographie est malheureusement incomplète. On y voit cependant, au second registre, la Communion du pain et une petite partie de la Cène. De l'autre côté de cette image figure la Communion du vin.

66 Cf. *Arts de Cappadoce*, Genève 1971, chap. P. Cuneo, fig. 41.

67 Cf. *Dobschütz, op. cit.*, I, p. 169.

68 Cet usage est encore attesté au XIIe siècle. Un texte russe de la fin du XIIe siècle qui raconte les miracles de l'icone de la Vierge de Vladimir, précise que pour voir l'icone depuis la nef, il fallait se placer en face de l'autel (cf. V. O. Ključevski, *Skazanie o Čudesah Vladimirskoj ikony Božiej Materi*, Saint-Pétersbourg, 1878, pp. 31—37), ce qui montre qu'elle était placée sur, ou juste au dessus, de l'autel. Un texte latin, le Cod. Ottoboniano, Vatican, lat. 169, écrit avant 1204, parle d'une icone byzantine miraculeuse du Christ Sauveur et précise qu'elle était placée au dessus de l'autel de l'église de la Vierge Chalcopratia à Constantinople (cf. C. G. Mercati, *Sanctuari e reliquie constantinopolitane secondo il codice Ottoboniano Latino 169, prima della conquista latina (1204)*, in Atti della Pontifica Accademia di Archeologia, Serie III, Rendiconti, XII (1937), p. 144. Sur cette question voir aussi, Velmans, *Rayonnement . . .*, p. 219—221.

69 On pense, à cette occasion, à la célèbre icone bilatérale de la Galerie Tretjakov datée vers le milieu du XIIe siècle (cf. V. Antonova — N. Mneva, *Katalog drevnerusskoj živopisi*, Moscou, 1963, vol I, pp. 66—68, pl. 26, 27.



Fig. 15. Khé, Sainte-Barbe, Nativité



Fig. 16. Khé, Sainte-Barbe, Présentation au temple

loin, lorsqu'il sera question du style, que certaines caractéristiques des peintures de Khé correspondent à des traits qui sont typiques pour la sculpture géorgienne. Comme d'autres visages de notre église, le type du Christ sur le Mandylion est très proche de celui que l'on donne au Sauveur sur de nombreuses icones en métal datées du XIe au XIIIe siècle, et notamment de celui d'une icone du Musée de Mestia, en Svanétie (XIe s., fig. 7).

L'ICONOGRAPHIE DU TEMPLON EN MAÇONNERIE

C'est également à la Déisis qu'il faut associer les quatre archanges en loros figurés en buste sur la clôture du choeur (fig. 8). Ces archanges, représentés sur l'architrave du templon, sont un *hapax*. Par contre, l'association elle-même entre les images du templon et celles de l'abside est fréquente en Svanétie et ce n'est pas un hasard si la limite supérieure de la clôture arrive toujours exactement à la limite inférieure de la Déisis, même si le souci esthétique en est également responsable. Il est courant de voir des saints en buste particulièrement vénérés, sur la partie supérieure du templon; ceci est le cas aux Saints-Archanges d'Iprari (1096) où l'on trouve les saints Dimitri, Etienne, Cyricus et Julitte et à l'église des Saints-Cyricus et Julitte ou Lagourka (1112), située tout près du village de Khé, qui nous montre les saints Etienne, Cyricus, Julitte et Christina[70]. La conception d'ensemble de ces absides, montre que le templon et la voûte au dessus de l'abside, souvent décorés par deux archanges, ne doivent pas être dissociés de la Déisis dans la conque.

Ouvrons ici une parenthèse. On est, en effet, tenté de rapprocher la décoration du templon de Khé et la manière dont il se rattache au théme de la Déisis, avec l'iconostase en maçonnerie de l'église dite Bela Crkva de Karan[71], dont on pourrait ainsi comprendre certaines particularités iconographiques. L'iconostase de Bela Crkva est constituée par un grand mur percé de trois arcs, dont l'un, bouché, forme une niche et abrite une pseudo icone de la Vierge Troeručica; nous n'avons pas à tenir compte ici de cette icone, car elle ne fait manifestement pas partie de la conception d'ensemble initiale de l'iconostase[72]. Par contre, les peintures qui couvrent cette paroi du choeur et se trouvent en rapport de symétrie entre elles, sont les deux chérubins placés de part et d'autre de l'arc du milieu, ainsi que le Christ et la Vierge en prière sur les piliers prolongeant l'iconostase au Nord et au Sud. Bien entendu, l'analogie est assez imparfaite, puisqu'il s'agit à Khé de quatre archanges sur l'architrave du templon et d'une Déisis dans la conque, et à Karan de deux chérubins et d'une sorte de Déisis à deux personnages les encadrant. Néanmoins, on est en présence, dans les deux cas, d'une même association entre le thème de l'intercession et les ordres angéliques ou, mieux encore, entre les éléments d'une Déisis et les éléments provenant des Visions prophétiques. Ainsi le sens des deux chérubins, sur lesquels d'autres essais d'interprétation ont été tentés[73], s'éclaircit et l'origine du curieux schéma dont ils font partie apparaît. On s'est très probablement inspiré, à Karan, d'un modèle venant de la partie orientale du monde byzantin, où Déisis et chérubins étaient presque régulièrement associés et souvent situés dans un ensemble constitué par l'abside et le templon.

---

70 Cf. Aladašvili ... *Rospisi* ..., pp. 8—32 et 32—51.

71 Cf. M. Kašanin, *Bela Crkva Karanska*, in Starinar, 1928, pp. 115—221; Z. Simić, *Ikonostas Bele Crkve u selu Karanu i Karanska Bogorodica Trojeručica*, in Starinar, VII, 1932, pp. 13—35.

72 Cette icone, placée sous l'arc de droite, fait l'effet d'une pièce ajoutée qui n' est pas en position de symétrie et en accord avec les autres images de l'iconostase (l'arc, à gauche, qui correspond à celui qui abrite l'icone forme un passage et n'est pas fermé par une icone). L'icone de la Vierge a dû être placée dans sa niche dans un deuxième temps, après la conception de la décoration de cette iconostase assez exceptionnelle, et peut-être surtout parce que l'église était dédiée à la Vierge. Ceci n'implique pas nécessairement un décalage de date entre l'icone et les autres peintures de la parois du choeur.

73 Une explication différente avait été proposée pour ces deux chérubins par A. Grabar qui pensait pouvoir rattacher leur présence insolite sur l'iconostase au symbolisme du choeur qui était parfois comparé au Saint des Saints biblique avec son arche protégée par deux chérubins (cf. *Deux Notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, in L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge, Paris, 1968, vol. I, pp. 403—411, plus particulièrement pp. 408—409). Il faut ajouter qu'à l'époque, le schéma habituel de la Déisis en Géorgie n'était pas connu et encore moins rapproché de celui de l'Egypte copte et de la Cappadoce.



Fig. 17. Khé, Sainte-Barbe, Dormition

SAINTES ET ARCHANGES

Revenons à la décoration de Sainte-Barbe à Khé, où l'on peut considérer que le prolongement de la Déisis s'étend hors de l'espace du choeur. Les murs Nord et Sud n'y sont effectivement décorés ni de scènes évangéliques ou hagiographiques, ni de ces immenses saints cavaliers affrontés, si fréquents en Svanétie, et qui couvrent à Saint-Georges de Nakipari, à Lagourka, Iprari, Cvirmi, à Saint-Georges de Kalaoubani à Mtskéta (XIIe s.) une très grande partie des murs[74]. A leur place, on voit à Khé deux saintes, Barbe et Catherine, et deux archanges en pied, Michel et Gabriel, tous particulièrement vénérés dans la région. Les deux saintes occupent souvent une place d'honneur proche de l'abside, en Svanétie. A Iprari et à Kouraši (église Saint-Georges,), elles figurent, en buste sur la partie supérieure de la clôture du choeur; à Cvirmi (église de Saints-Archanges) elles apparaissent au bas de l'arc triomphal[75]; enfin à Mackhvariši, on voit sainte Barbe en pied et le couronnement de sainte Catherine qui fait pendant à celui du roi Dimitri Ier[76]. A Khé, les saintes portent, comme d'habitude le costume de patricienne byzantine et une couronne.

La vénération particulière dont était l'objet sainte Barbe en Svanétie s'explique par un processus d'association mentale et affective qui avait eu lieu dans cette région, grâce au nom de la sainte. Devenue Barbal, en langue svane, sainte Barbe rappelait à ces tribus de montagnards qui étaient restées longtemps fidèles à leurs croyances païennes, le nom de la déesse très aimée du soleil appelée précisément Barbal ou parfois Barbol. Des transferts semblables de valeurs incarnées par des divinités païennes sur des saints chrétiens sont particulièrement fréquents en Svanétie. Ainsi, saint Georges y resta toujours vaguement apparenté au dieu de la lune[77] et devait à cette association une bonne partie de sa popularité.

Il en est d'ailleurs de même pour les archanges sur lesquels on avait rapporté l'adoration fervente dont avaient été l'objet jadis les divinités astrales assimilées aux étoiles. Ces archanges occupent cependant rarement une partie aussi importante de la surface à décorer, comme c'est le cas à l'église de Khé. D'habitude on leur donne une place de choix dans la Déisis de la conque, comme à Cvirmi, ou près d'elle, dans la voûte au dessus de l'abside, comme à Iprari[78] ou Zemo Krikhi[79]; parfois ils occupent aussi, toute la partie occidentale des murs Sud et Nord, se faisant ainsi les gardiens de l'entrée. A Sainte-Barbe de Khé, ils apparaissent dans la Déisis, dans les intrados de la fenêtre de l'abside, sur la clôture du choeur, sur les murs Nord et Sud en grandes figures monumentales et avec des inscriptions les désignant (Michel et Gabriel); dans la Nativité (fig. 15), ils sont représentés en loros et ont la même taille que Marie, au lieu d'être figurés nettement plus petits et vêtus à l'antique.

Si l'on considère l'ensemble de la décoration de l'église de Khé, à l'exception du mur occidental et de la voûte, où figurent des images du cycle des Grandes Fêtes, et si l'on garde présent à l'esprit le fait que les archanges Michel et Gabriel et les saintes Barbe et Catherine sont très souvent associés à la Déisis en Svanétie, si l'on se rappelle également que les saints militaires étaient particulièrement à l'honneur dans cette région, on est en droit d'affirmer que les images du deuxième et troisième registre de l'abside, celles des intrados de la fenêtre, du templon, des murs et des piliers Nord et Sud doivent être comprises comme des figures qui prolongent la Déisis et s'associent à elle.

Les archanges monumentaux des murs Nord et Sud (fig. 11,13) méritent que l'on s'y arrête. Figurés dans une stricte frontalité, ils portent le loros et tiennent le globe dans une main et une lance dans l'autre. Cependant on hésite presque à parler ici de loros. Car au lieu de celui représenté correctement que l'on voit d'habitude, et dont l'une des extrémités retombe sur la poitrine, tandis que l'autre passe autour de la taille pour revenir ensuite sur le bras gauche, les archanges portent ici un loros à trois extrémités, tout à fait bizarre. Il faut noter encore une autre anomalie dans la représentation du loros: celui de l'archange Gabriel est couvert d'un motif décoratif à base de petits carrés et de losanges. Quant aux attributs que les deux archanges ont dans les mains, il est assez curieux de voir le labarum traditionnel remplacé par la lance — détail exceptionnel lorsque les archanges ne sont pas vêtus à l'antique et portent le loros[80], et que l'on retrouve à Zemo Krikhi[81]. Bien que le bas de ces images avec les pieds des deux archanges soit presque effacé, on reconnaît, en guise de sol ou d'ornement, une bande horizontale couverte du motif de l'échiquier.

LE CYCLE DES GRANDES FÊTES

Les images de la voûte sont en assez mauvais état. Ainsi le Beptême est presque entièrement détruit. L'Annonciation a conservé de grands fragments: sur le fond de deux édifices et d'un mur en brique qui se prolonge jusqu'au bord inférieur de l'image, se détache l'archange bénissant, tourné vers Marie, dans une pose relativement statique; la Vierge est assise, la tête tournée vers l'archange.

La Nativité (fig. 15) est très abîmée dans sa partie inférieure. On y voit Marie assise et non couchée — une survivance d'époque paléochrétienne assez répandue en

74 Pour les trois premières églises voir: Aladašvili . . . *Rospisi*. . ., fig. 18, 19, 33.

75 *Ibid*., p. 41.

76 Cf. T. Virsaladze, *Freskovaja rospis hudožnika Mikaela Maglakeli v Matskhvariši*, in Ars Georgica, IV, Tbilisi, 1956, pp. 169—230, dessin № 3 .

77 Cf. V. Bardavelidze, *Iz istorii drevneiših religioznih verovanii Gruzii*, Tbilissi, 1941 (en géorgien). *Id*., *Drevneišie religioznie verovanija i obrjadnoe grafičeskoe iskusstvo gruzinskih plemeni*, Tbilissi, 1957, pp. 195—197, 258.

78 Cf. Aladašvili . . ., *Rospisi* . . ., fig. 6.

79 Cf. Virsaladze, *Freskovaja rospis v cerkvi sela Zemo-Krikhi*, in Ars Georgica, 6, pp. 114—115, dessin, 2, 3.

80 Cf. I. R. Khipshidze, *Some specific image features of archangels in the medieval painting of Svaneti* (Communication au II Symposium International d'Art Géorgien), pp. 5—7.

81 Cf. Virsaladze, *Freskovaja rospis*. . ., p. 114



Fig. 17. Khé, Sainte-Barbe, Dormition

SAINTES ET ARCHANGES

Revenons à la décoration de Sainte-Barbe à Khé, où l'on peut considérer que le prolongement de la Déisis s'étend hors de l'espace du choeur. Les murs Nord et Sud n'y sont effectivement décorés ni de scènes évangéliques ou hagiographiques, ni de ces immenses saints cavaliers affrontés, si fréquents en Svanétie, et qui couvrent à Saint-Georges de Nakipari, à Lagourka, Iprari, Cvirmi, à Saint-Georges de Kalaoubani à Mtskéta (XII[e] s.) une très grande partie des murs[74]. A leur place, on voit à Khé deux saintes, Barbe et Catherine, et deux archanges en pied, Michel et Gabriel, tous particulièrement vénérés dans la région. Les deux saintes occupent souvent une place d'honneur proche de l'abside, en Svanétie. A Iprari et à Kouraši (église Saint-Georges,), elles figurent, en buste sur la partie supérieure de la clôture du choeur; à Cvirmi (église de Saints-Archanges) elles apparaissent au bas de l'arc triomphal[75]; enfin à Mackhvariši, on voit sainte Barbe en pied et le couronnement de sainte Catherine qui fait pendant à celui du roi Dimitri I[er][76]. A Khé, les saintes portent, comme d'habitude le costume de patricienne byzantine et une couronne.

La vénération particulière dont était l'objet sainte Barbe en Svanétie s'explique par un processus d'association mentale et affective qui avait eu lieu dans cette région, grâce au nom de la sainte. Devenue Barbal, en langue svane, sainte Barbe rappelait à ces tribus de montagnards qui étaient restées longtemps fidèles à leurs croyances païennes, le nom de la déesse très aimée du soleil appelée précisément Barbal ou parfois Barbol. Des transferts semblables de valeurs incarnées par des divinités païennes sur des saints chrétiens sont particulièrement fréquents en Svanétie. Ainsi, saint Georges y resta toujours vaguement apparenté au dieu de la lune[77] et devait à cette association une bonne partie de sa popularité.

Il en est d'ailleurs de même pour les archanges sur lesquels on avait rapporté l'adoration fervente dont avaient été l'objet jadis les divinités astrales assimilées aux étoiles. Ces archanges occupent cependant rarement une partie aussi importante de la surface à décorer, comme c'est le cas à l'église de Khé. D'habitude on leur donne une place de choix dans la Déisis de la conque, comme à Cvirmi, ou près d'elle, dans la voûte au dessus de l'abside, comme à Iprari[78] ou Zemo Krikhi[79]; parfois ils occupent aussi, toute la partie occidentale des murs Sud et Nord, se faisant ainsi les gardiens de l'entrée. A Sainte-Barbe de Khé, ils apparaissent dans la Déisis, dans les intrados de la fenêtre de l'abside, sur la clôture du choeur, sur les murs Nord et Sud en grandes figures monumentales et avec des inscriptions les désignant (Michel et Gabriel); dans la Nativité (fig. 15), ils sont représentés en loros et ont la même taille que Marie, au lieu d'être figurés nettement plus petits et vêtus à l'antique.

Si l'on considère l'ensemble de la décoration de l'église de Khé, à l'exception du mur occidental et de la voûte, où figurent des images du cycle des Grandes Fêtes, et si l'on garde présent à l'esprit le fait que les archanges Michel et Gabriel et les saintes Barbe et Catherine sont très souvent associés à la Déisis en Svanétie, si l'on se rappelle également que les saints militaires étaient particulièrement à l'honneur dans cette région, on est en droit d'affirmer que les images du deuxième et troisième registre de l'abside, celles des intrados de la fenêtre, du templon, des murs et des piliers Nord et Sud doivent être comprises comme des figures qui prolongent la Déisis et s'associent à elle.

Les archanges monumentaux des murs Nord et Sud (fig. 11,13) méritent que l'on s'y arrête. Figurés dans une stricte frontalité, ils portent le loros et tiennent le globe dans une main et une lance dans l'autre. Cependant on hésite presque à parler ici de loros. Car au lieu de celui représenté correctement que l'on voit d'habitude, et dont l'une des extrémités retombe sur la poitrine, tandis que l'autre passe autour de la taille pour revenir ensuite sur le bras gauche, les archanges portent ici un loros à trois extrémités, tout à fait bizarre. Il faut noter encore une autre anomalie dans la représentation du loros: celui de l'archange Gabriel est couvert d'un motif décoratif à base de petits carrés et de losanges. Quant aux attributs que les deux archanges ont dans les mains, il est assez curieux de voir le labarum traditionnel remplacé par la lance — détail exceptionnel lorsque les archanges ne sont pas vêtus à l'antique et portent le loros[80], et que l'on retrouve à Zemo Krikhi[81]. Bien que le bas de ces images avec les pieds des deux archanges soit presque effacé, on reconnaît, en guise de sol ou d'ornement, une bande horizontale couverte du motif de l'échiquier.

LE CYCLE DES GRANDES FÊTES

Les images de la voûte sont en assez mauvais état. Ainsi le Beptême est presque entièrement détruit. L'Annonciation a conservé de grands fragments: sur le fond de deux édifices et d'un mur en brique qui se prolonge jusqu'au bord inférieur de l'image, se détache l'archange bénissant, tourné vers Marie, dans une pose relativement statique; la Vierge est assise, la tête tournée vers l'archange.

La Nativité (fig. 15) est très abîmée dans sa partie inférieure. On y voit Marie assise et non couchée — une survivance d'époque paléochrétienne assez répandue en

---

[74] Pour les trois premières églises voir: Aladašvili . . . *Rospisi*. . ., fig. 18, 19, 33.

[75] *Ibid.*, p. 41.

[76] Cf. T. Virsaladze, *Freskovaja rospis hudožnika Mikaela Maglakeli v Matskhvariši*, in Ars Georgica, IV, Tbilisi, 1956, pp. 169—230, dessin № 3 .

[77] Cf. V. Bardavelidze, *Iz istorii drevneiših religioznih verovanii Gruzii*, Tbilissi, 1941 (en géorgien). *Id.*, *Drevneišie religioznie verovanija i obrjadnoe grafičeskoe iskusstvo gruzinskih plemeni*, Tbilissi, 1957, pp. 195—197, 258.

[78] Cf. Aladašvili . . ., *Rospisi* . . ., fig. 6.

[79] Cf. Virsaladze, *Freskovaja rospis v cerkvi sela Zemo-Krikhi*, in Ars Georgica, 6, pp. 114—115, dessin, 2, 3.

[80] Cf. I. R. Khipshidze, *Some specific image features of archangels in the medieval painting of Svaneti* (Communication au II Symposium International d'Art Géorgien), pp. 5—7.

[81] Cf. Virsaladze, *Freskovaja rospis* . . ., p. 114

Géorgie[82] — l'âne, le boeuf, un fragment de la crèche et un autre de Joseph. Celui-ci occupe l'angle inférieur droit de l'image, au lieu d'être représenté à gauche. Le paysage de rochers se trouve remplacé ici par un contour crénelé, circonscrivant une surface totalement abstraite; une étoile à huit branches, celle qui guidait les mages et se trouvait normalement sur le fond du ciel, se détache au milieu de cette surface. Plus haut, se tiennent trois anges en loros, armés de lances. Ils sont figurés en buste et chacun d'eux occupe autant de place que Marie.

Enfin, la Présentation au Temple (fig. 16) se distingue par une composition extrêmement statique et un schéma archaïque: Marie porte l'Enfant, qui bénit en direction de Siméon, dans ses deux mains; Joseph la suit; le ciborium sépare ce groupe de celui du grand prêtre et de la prophétesse Anne. Ces personnages couvrent la quasi totalité du champ pictural; ils sont figurés presque de face et pour ainsi dire immobiles. Dans l'angle supérieur gauche apparaît le toit en dos d'âne d'un édifice.

De la Pentecôte, sur le mur Ouest, il ne reste que des fragments de quelques apôtres assis. Les représentants des »peuples et des langues« n'étaient sans doute pas inclus dans la composition, car leur place habituelle coïncide avec celle de la fenêtre. Sous la Pentecôte, et au dessus de la porte d'entrée, on voit la Dormition de la Vierge. Deux groupes d'apôtres se tiennent de part et d'autre de la couche funèbre, mais seuls cinq sont vraiment visibles, la présence des autres n'étant suggérée que par des bouts de nimbe. L'apôtre Pierre figure à gauche, près de la tête de Marie, tandis que l'on reconnaît Paul près de ses pieds. Le Christ tient la petite âme nimbée de la Vierge dans ses deux mains et deux anges, très raides et parfaitement horizontaux, volent vers lui les mains couvertes. On trouve assez souvent un schéma semblable en Cappadoce, notamment à Quarche kilisé[83] ou à l'Archangélos près de Djémil[84]. Cependant, aucune de ces compositions n'est aussi simplifiée et schématique que celle de Khé et aucune ne suggère la présence de la plupart des apôtres uniquement par le contour de leur nimbe.

LES PROBLÈMES DU STYLE

L'ensemble de ces fresques est peint dans un style linéaire, plat, naïf, à tendance géométrique, qui est manifestement d'inspiration populaire, et nettement archaïsant. La rigidité des compositions, le traitement des visages et des corps sans le moindre modelé, le schématisme des drapés, les erreurs dans la représentation du costume, la disproportion entre certaines parties du corps, les mains des saints évêques et les teintes très vives où prédominent l'ocre, l'orange et le vert-pomme, éloignent cet art de l'idéal classique qu'avait toujours su sauvegarder Byzance.

Les visages de l'église de Khé sont un élément important qui contribue à situer ce style. Avec leurs grands yeux en amande qui se prolongent sur les tempes, leurs longs sourcils arqués qui se rejoignent à la racine du nez et ne forment parfois qu'une seule ligne ondulée, leur nez mince, long, schématique, entièrement contourné et leur bouche dessinée par deux traits plus ou moins longs, selon qu'il s'agit de visages masculins ou de visages féminins, avec leurs taches rondes et roses sur les pommettes, ces visages semblent relativement proches — à première vue du moins — de certaines peintures de haute époque en Cappadoce, celles de



Fig. 18. Palerme, Chapelle Palatine, plafond (XIIe s.), un monarque et sa suite

Kizil Çukur (église des saints Joachim et Anne, VIIe—VIIIe s.?), de la chapelle de Gülü Dere (913—920) ou d'Eğri Taş kilisesi à Ihlara[85] (fig. 3). Cependant, dans ces visages, le contour des yeux est moins stylisé et moins décoratif qu'à Khé, la pupille n'y est pas partiellement circonscrite par un contour indiquant l'iris comme c'est le cas dans notre église, enfin les sourcils ne se rejoignent pas en une seule ligne et les joues ne sont pas accentuées, ou alors les taches rondes sont remplacées par de petits triangles, ce qui n'est pas la même chose. Au lieu de la ligne calligraphique extrêmement soignée de Khé on trouve, dans ces églises, des contours qui paraissent avoir été tracés hâtivement, avec un pinceau ou sur un fond très mouillé. A Khé, le contour est, au contraire, très sûr, très fin et tracé avec une attention extrême. La ligne est calligraphique et incisive, pareille à celle d'un graveur.

Comme lorsqu'on analyse les formes de la sculpture géorgienne, c'est vers l'Orient qu'il faut se tourner, pour trouver, non pas des analogies parfaites, mais du moins l'origine probable de certains traits de ces peintures.

Ainsi, les grands yeux qui se prolongent sur les tempes à l'aide d'un contour gracieux, ondulant et très précis caractérisaient déjà l'art du Luristan, de Palmyre (dans sa composante non antique)[86], de la Perse sassanide[87], et il est repris dans les monuments arabes de haute époque, comme à Khirbat Al Mafjar[88], par exemple. On les retrouve d'une façon plus ou moins accusée dans les arts chrétiens d'Orient, de la Syrie[89] à la Nubie[90].

---

[82] Cette iconographie archaïsante est courante en Svanétie, par exemple, dans l'Adoration des mages à Iprari et à Lagourka, (cf. Aladašvili . . . , *Rospisi . . .*, fig. 7, 21), mais on la trouve également dans les autres régions de Géorgie, comme on peut le voir à le cathédrale d'Aténi et à Zemo Krikhi (cf. Virsaladze, *Freskovaja rospis . . .* p. 115).

[83] Cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin, Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1942, t. IV, pl. 146,2.

[84] *Ibid.*, pl. 158,2.

[85] Cf. *Arts de Cappadoce . . .* chap. N. Thierry, fig. 75, 84, 78.

[86] Cf. R. Guirchman, *Parthes et Sassanides*, Paris, 1962, fig. 81, 88, 89.

[87] Cf. *Ibid.*, fig. 168.

[88] Cf. R. W. Hamilton et O. Grabar, *Khirbat Al Mafjar, An arabian mansion in the Jordan Valley*, Oxford, 1959, pl. XXII, fig. 4.

[89] Voir, par exemple, certaines miniatures syriaques influencées par les écoles de Mossoul et de Bagdad, comme celles de l'Evangile du Brit. Mus. add. 7169 (cf. L. Leroy, *Les manuscrits syriaques . . .* pl. 120—124, p. 350); pour l'Egypte copte, voir les peintures murales du XIIIe siècle à Esna (cf. J. Leroy, *Les peintures des couvents du désert d'Esna*, Le Caire, 1975, pl. 65, 66, 70, 72).

[90] Pour la Nubie relativement moins connue, voir les diverses publications sur les peintures de Faras, et plus particulièrement E. Dinkler, *Kunst und Geschichte Nubiens*, Recklinghausen, 1970, les contributions de P. du Bourget, *La peinture murale copte: quelques problèmes devant*

Des analogies de conception et de structure de la physionomie existent également entre certains visages de notre église et des sculptures géorgiennes. Ainsi les têtes d'anges du templon de Khé sont assez étroitement apparentées à celles des anges d'un chapiteau de l'église d'Oški (XIe s.) (fig. 9), et ceux des saints évêques sont relativement proches de la tête de saint Jean dans la Déisis de cette même église[91]. On pourrait situer encore mieux ces têtes des saints évêques si on les comparait à de nombreuses icones ou objets géorgienns en métal, car elles relèvent à la fois de certains types très anciens et dominés par la tendance à l'abstraction, comme le visage du fragment de Sagolašeni (fig. 4, IX—Xe s.)[92] et d'autres, postérieurs, comme on le voit sur l'icone de Tekali (fig. 5, XIe—XIIe s.), par exemple.

La manière de traiter les corps et les draperies à Khé est également très proche de celle des bas reliefs et des icones mentionnés. On n'y observe pas la moindre tentative de modelé. Les corps sont représentés à l'aide d'un drapé aux plis excessivement minces, dématérialisés et rapprochés les uns des autres, indiqués par des traits si fins et si foncés qu'on les croirait tracés à la plume. Ils sont presque toujours rigoureusement droits (fig. 16). Lorsque, exceptionnellement, ces plis sont brisés et orientés en directions opposées afin de suggérer la forme d'un vêtement, ils restent parfaitement rigides et n'adoptent pour ainsi dire jamais la courbe (fig. 15). Ce procédé est particulièrement frappant dans la Nativité (fig. 15), chez l'archange de l'Annonciation, et chez deux saints évêques, (fig. 2)[93]. On reconnaît le principe de ce drapé, sous un aspect moins rigoureux, sur l'icone de Tekali (fig. 5) et sur beaucoup d'autres icones en métal[94]; il est également très répandu dans la sculpture des façades dès le VIIe—VIIIe siècle comme le montre, par exemple, la très belle croix de Kačagani[95], et il se maintient au XIe siècle dans des bas reliefs du type de ceux des églises de Nikorcminda (fig. 14) ou de Kačkhi[96]. Un autre trait qui caractérise la manière de traiter le corps et le vêtement à Khé est typique pour tout l'Orient chrétien. Il s'agit de l'enroulement en forme de coquille d'escargot parfaitement symétrique que l'on place volontiers aux articulations du coude, du genou ou de la hanche, et qui apparaît au coude de l'archange Gabriel (fig. 13) dans notre église.

D'autres figures à Khé (les saintes, les archanges) ne sont pas représentées à l'aide du drapé, mais par des surfaces unies couvertes d'un motif géométrique linéaire, à la manière d'un filet posé sur le tissu de base. Ce procédé, employé pour les deux archanges, apparaît plus clairement chez l'archange Gabriel (fig. 13). Son costume est en effet couvert de petites lignes en évantail, bien visibles sous la ceinture, tandis que le pseudo-loros est décoré par un motif quadrillé dont il sera question plus loin.

Bien entendu, on n'observe aucun effort pour figurer l'espace dans nos images très plates et le contour de la montagne ou du rocher, dans la scène de la Nativité (fig. 15), illustre parfaitement ce manque d'intérêt pour l'espace dans lequel se situent les scènes. Le lit funèbre sur lequel est étendue Marie, dans la Dormition, est traité de la même manière. On y retrouve les plis droits et serrés sous forme de faisceaux régulièrement répartis, tandis que l'oreiller est figuré comme une sorte de planche placée parallèlement à la surface de l'image. Lorsqu'un minimum d'architecture est réellement exigé par une scène, on représente des édifices très simples avec des toits en dos d'âne (la Présentation au Temple).

Les personnages sacrés isolés sont tous figurés dans une stricte frontalité et ceux qui composent les scènes dans le cycle des Grandes Fêtes sont à peine orientés les uns vers les autres. Presque toutes ces figures sont immobiles et particulièrement figées.

Les motifs décoratifs auxquels on a eu recours sont parfois d'une grande banalité, tel le ruban gauffré qui entoure les arcatures aveugles dans lesquelles apparaissent les archanges et les saintes (fig. 11—13), et parfois originaux, comme c'est le cas des divers emplois que l'on fait du motif de l'échiquier.

L'ornement gauffré, d'origine antique, n'est pas seulement très courant dans tout le monde byzantin, il est aussi utilisé régulièrement dans les églises de Svanétie. Cependant, à certains emplacements dans notre église, il est lui-même bordé de deux rangs de petits ronds ou de petits carrés avec un point au milieu. On peut observer cet ornement composite sur la bordure inférieure du deuxième registre à Khé (fig. 8). Les rangs de ronds ou de carrés avec un point au milieu apparaissent d'ailleurs souvent à Khé, tantôt comme cadre indépendant (Présentation au Temple, fig. 16), tantôt comme bordure ajoutée à un autre motif (archanges, fig. 11,13). Il s'agit en fait d'un ornement emprunté à l'art islamique, déjà présent à Samarra[97] et probablement d'origine sassanide, qui est composé d'un rang de perles percées d'un trou. Ce motif est fréquent dans les peintures sur bois arabes et c'est la raison pour laquelle il apparaît sur le plafond de la Chapelle palatine à Palerme[98] (fig. 18). On le voit aussi sur les cadres des icones géorgiennes en métal et sur certains objets, dont le fragment de Sagolašeni (fig. 4), et en Cappadoce[99].

Un autre motif de Khé mérite d'être relevé: celui de l'échiquier. Il est appliqué aussi bien à la représentation du sol (archanges et saintes fig. 11), qu'aux cadres et aux vêtements (saints évêques, fig. 2), aux pseudo revêtements des colonnes et des piliers (le templon, fig. 8) et à celui de fausses niches (archanges et saintes, fig. 11—13). Ce motif de l'échiquier, disposé tantôt normalement (en rangées de carrés se suivant sur des horizontales) et tantôt en diagonales, de façon a constituer des losanges à la place des carrés, est très répandu en Orient, mais il est difficile d'en désigner clairement l'origine.

On le trouve déjà dans l'art parthe[100], et plus tard, à Samarra[101] et à Khirbet Al Mafjar[102], où on l'emploie pour des revêtements de sol. Il est également présent sur les vêtements dans les peintures murales coptes[103], dans celles de Cappadoce[104] et de Nubie[105], où les losanges sont cependant le plus souvent décorés d'un point ou d'un rond en leur milieu et tracés seulement à l'aide d'un contour foncé, sans remplissage de couleur, comme on le voit sur le loros

la peinture murale nubienne, p. 303, sq. fig. 314 et de K. Weitzmann, *Some remarks of the sources of the cathedral of Faras*, pp. 325—340, fig. 328, 330, 331.

91 Cf. Aladašvili, *Skulptura . . .*, p. 127, fig. 134.

92 La forme des yeux, leur prolongement sur les tempes, le nez très long et droit, enfin la bouche qui ne forme qu'un trait rappellent les traits qui caractérisent les visages des saints évêques à Khé (Cf. *Ibid.*, p. 163, fig. 169).

93 Dans la Nativité, voir le vêtement de la Vierge, chez les saints évêques — la manche gauche de l'évêque qui se trouve à droite sur notre photographie.

94 De nombreux exemples chez G. Čoubinašvili, *Gruzinskoje čekannoje iskusstvo*, Tbilissi, 1959.

95 Cf. Aladachvili, *Skulptura . . .*, p. 38, fig. 36.

96 Cf. *ibid.*, p. 181, fig. 180, p. 184, fig. 182.

97 Voir les sculptures et les tissus de soie de Samarra, cf. E. Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, Berlin, 1923, p. 114, fig. 172a,b; p. 219, fig. 308; p. 222, fig. 311; p. LXII; pour les tissus: p. 186, fig. 263, pl. LVIII—LX, LXIV—LXV; une reproduction du même motif à la mosquée Ibn Tulum, au Caire: pl. LXVI.

98 Cf. R. Ettinghausen, *La peinture arabe*, Genève, 1962, reproduction p. 45—49.

99 Par exemple, à Karanlik kilise (chap. 23 de Gueréme, v. 1200) (cf. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, II, pp. 236—237).

100 Dans les monuments de Hatra, Assour, Warka (cf. Herzfeld, *op. cit.*, p. 83)

101 Cf. *ibid.*, fig. 117.

102 Hamilton et Grabar, *op. cit.*, pl. XLVI, LXXXII, LXXXIV. A Samarra et à Khirbet Al Mafjar le motif de l'échiquier est placé en diagonale et imite un tapis.

103 Il s'agit souvent de vêtements d'ecclésiastiques ou de ceux des archanges. Un bon exemple serait celui du moine peint sur un pilier à Baouît, (cf. P. du Bourguet, *La peinture murale copte . . .* in Kunst und Geschichte . . . fig. 314). Ici, de petites croix sont inscrites dans les losanges.

104 Voir, par exemple Restle, *op. cit.*, II, p. 420.

105 De nombreux exemples à l'église d'Abdallah Nirqi (v. 980) (cf. P.P.V. van Moorsel, *Die Wandmalereien der zentralen Kirche von*

de notre archange Gabriel (fig. 13). Bien que l'origine de cette variante soit la même, il faut plutôt parler dans ce cas d'un filet (»Netzmotiv«) de losanges que du motif de l'échiquier proprement dit. Celui-ci est fréquemment utilisé comme pseudo revêtement de formes architecturales en Cappadoce où il recouvre tantôt des colonnes, comme à Khé, tantôt l'intérieur d'une coupole et les intrados des arcs[106]. Il y sert quelquefois d'encadrament à des niches[107]. On le voit aussi comme élément décoratif sur les objets, dans les miniatures arabes[108], et appliqué à la décoration des façades, dans les miniatures syriaques[109].

On peut dire enfin que ce motif, tel qu'il apparaît sur les colonnes et les piliers du templon de Khé, est fréquent dans les mosquées du moyen âge où il est également utilisé pour recouvrir des colonnes et des niches. Dans les images des archanges et des saintes (fig. 11—13) à Khé on trouve, de part et d'autre de ces figures, d'étranges champs triangulaires, recouverts de ce même motif et bordés par celui des rangs de perles percées, quelque peu transformé. Ces champs ne sont rien d'autre que la représentation à plat, sans perspective, de telles niches, appelées ici à combler des vides laissés par les figures en pied disposées sous les arcatures aveugles.

La palette du peintre de Khé ne ressemble ni à celle qui distingue les églises byzantines en général, ni à celle qu'emploient les décorateurs dans la région de Svanétie. Il s'agit d'une gamme de couleurs à la fois claires et très intenses. Le vert crû, l'orange, l'ocre et le brun-roux en sont les dominantes, ce qui rappelle certaines décorations cappadociennes, notamment celles de Çavuşin, de Kizil Çukur et d'Eğri Taş kilisesi à Ihlara[110]. Le décor de l'église de Khé permet de reconnaître en tous cas deux mains, celles du maître et de son ou de ses aides. Les peintures de l'abside et du templon, beaucoup plus soignées, plus expressives et marquées d'une griffe personnelle (cf. le dessin des yeux) reviennent au maître. Dans toutes les autres, sa participation est fort probable mais difficile à concrétiser.

CONCLUSION

La datation du décor de Khé s'avère difficile, comme chaque fois qu'il s'agit de peintures d'un style populaire et archaïsant. De nombreuses particularités stylistiques de nos fresques ont été comparées à des sculptures géorgiennes, situées entre le IX[e] et le XII[e] siècle et, avec plus de réserves, à des ensembles picturaux de Cappadoce, datés de la même époque environ. L'analyse stylistique aurait donc pu nous inciter à penser aux environs du XI[e] siècle pour la décoration de Sainte-Barbe à Khé; mais, d'une part, il faut bien reconnaître qu'aucune des oeuvres citées ne montre suffisamment de traits de ressemblance avec nos fresques pour que l'on puisse dater celles-ci à l'aide de ces analogies, et de l'autre, il est bein connu que dans des oeuvres d'inspiration populaire les ressemblances stylistiques ne permettent pas de datation sûre.[111]

L'examen iconographique a été un peu plus concluant. La Déisis élargie ou complétée par deux groupes d'anges en pied est fréquente en Svanétie à partir du XII[e] siècle, puisqu'on la voit à Nakipari (1112), Cvirmi (XII[e] s.), Matskhvariši (1140), Tanguil (XII[e] s.), Aténi en Kartli (XIII[e] s.), Oubissi (XIV[e] s.), tandis que les églises du XI[e] siècle, comme celle d'Iprari (1096), Zemo Krikhi[112] (2[ème] quart du XI[e] s.), Lagourka (fin XI[e]—XII[e] s.), Jeli (XI[e]—XII[e] s.), et beaucoup d'autres, montrent des schémas plus simples dont les groupes d'anges sont presque toujours absents. De son côté, la décoration du deuxième registre de l'abside de Khé, avec les icones des saints évêques est connue à Byzance depuis Sainte-Sophie d'Ohrid (XI[e] s.), mais cette iconographie se répand et se concrétise surtout à partir du XII[e] siècle (Bačkovo, Žiča). Enfin, le Mandylion au dessus de l'autel, apparaît à cet emplacement dans plusieurs églises de Svanétie au XII[e]—XIII[e] siècle.[113] Dans le reste du monde byzantin, l'image du Mandylion, disposée à d'autres emplacements n'est pas non plus courante avant le XII[e] siècle. Des images mobiles du Mandylion ont peut-être existé auparavant, mais ce fait n'a pas beaucoup d'importance, car il s'agit de peinture murale et même de tout un programme assez élaboreé à Khé. Notons par ailleurs que l'image de la Dormition de la Vierge était encore, au X[e]—XI[e] siècle, une composition très peu répandue qui connût un essor considérable à partir de la deuxième moitié du XII[e] et surtout à partir du XIII[e] siècle. Détail intéressant, elle est absente dans la quasi totalité des églises de Svanétie du XI[e] et XII[e] siècle. Compte tenu de ces quelques éléments de datation, des tendances archaïsantes et des provincialismes des fresques de Khé, celles-ci ne paraissent pas avoir été exécutées avant la fin du XII[e] et vraisemblablement au XIII[e] siècle.

L'intérêt de ces peintures assez endommagées, réside dans l'originalité de leurs schémas iconographiques, leur provincialisme, leur parenté avec les formes de la sculpture géorgienne, ce qui est rare[114], la diversité des emprunts qu'on y décèle et qui viennent quelquefois de l'art islamique, les parallélismes que sa décoration permet d'établir avec l'art de la partie orientale du monde byzantin qui apparaît, à bien des égards, comme une entité[115], enfin dans l'apport local qui s'y manifeste.

Si l'on voulait définir les fresques de Khé par rapport aux autres ensembles picturaux conservés en Svanétie, on trouverait leur style plus naïf et populaire, plus éloigné aussi des canons de l'art byzantin »savant« que celui de la plupart des églises de cette région. Si l'on tentait ensuite de situer leur langage plastique par rapport à l'art des grands centres byzantins contemporains — Constantinople, Thessalonique, Mistra, Ohrid etc. — on devrait dire qu'elles sont à la peinture de ces centres, ce qu'étaient au cours du Haut Moyen Âge les oeuvres mérovingiennes, lombardes, irlandaises et germaniques pré-carolingiennes aux réalisations nourries de traditions antiques qu'exécutaient les ateliers impériaux de la capitale de l'empire: une expression artistique d'aspect plus rude et plus abstrait que la byzantine, se référant à des valeurs différentes, mais créant néanmoins ses propres normes de beauté.

Abdallah Nirqi, in Kunst und Geschichte..., p. 104, fig. 45) et dans celle de Faras (cf. K. Michalowski, *Faras wall paintings in the Collection of the National Museum in Warsaw*, Varsovie, 1974, pl. 33, 38, 41, 50, 58). On trouve également, sur les vêtements de Faras, le motif en échiquier placé horizontalement et sans autre décoration, comme on le voit chez un personnage de la cour du roi local Moïse qui figure dans la Nativité, (cf. *ibid.*, fig. 1, p. 21).

106 Tokali kilise (cf. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei*..., II, pp. 61, 96).

107 A Elmali kilise (chapelle № 19 de Gueremé), *ibid.*, II, p. 160.

108 Cf. Ettinghausen, *op. cit.*, p. 158, 159. Cet emploi vient sans doute des poteries que l'on trouve en Perse, en Mésopotamie et en Egypte à une époque plus ancienne (cf. A. Lane, *Early Islamic pottery*, Londres, p. 15, fig. 36, 37, 74).

109 Dans l'évangile de l'Evêché syro-orthodoxe de Midyat, fol. 289 v. l'un des édifices, dans la Dormition de la Vierge, est décoré d'une large bande avec le motif de l'échiquier (cf. Leroy, *Les manuscrits syriaques*... pl. 102,2.

110 Cf. *Eglises de Cappadoce*..., art. Thierry, ph. 71, 75, 76, 78.

111 Il suffira de rappeler ici un décor un peu provincial, comme celui de Manastir (v. 1271), en Macédoine, par exemple (cf. D. Koco et P. Miljković-Pepek, *Manastir*, Skopje, 1958), dont le style induirait facilement à une datation de 80 à 100 ans antérieure à sa date réelle.

112 L'église de Zemo Krikhi ne se trouve pas en Svanétie, mais dans la province de Rača, en Géorgie occidentale. Cependant, son décor est influencé de façon décisive par ceux des églises de Svanétie (cf. Virsaladze, *Zemo Krikhi*, p. 107, sq.), et c'est en raison de cette circonstance qu'elle est mentionnée ici.

113 Les peintures de l'église de Télovani où le Mandylion est également représenté au-dessus de l'autel ne sauraient être prises en considération, car elles me semblent nettement postérieures au X[e] siècle, contrairement à l'opinion de T. Šéviakova *(Datation de la première couche des peintures murales de l'église de Télovani*, in *Informations de l'Académie des sciences de la R. S. S. de Géorgie* XXXIV, Tbilisi 1964, pp. 235—241).

114 Il est absolument évident que, d'une façon générale, peintres et sculpteurs ne s'inspirent absolument pas des mêmes modèles, en Géorgie.

115 Bien entendu, cette étude seule est loin de pouvoir établir un fait aussi général. Il est néanmoins certain, qu'elle apporte sa contribution en vue d'études de synthèse qui pourraient être tentées dans ce sens dans l'avenir.

Marriage crowns in Byzantine iconography

Christopher Walter

The late Professor Svetozar Radojčić's book, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku,* published at Skoplje in 1934, was one of his earliest contributions to our knowledge of the art of the Nemanjić period in Serbia. It retains its authoritative place in the bibliography of official portraiture. I found it particularly useful when investigating the sense of the double coronation of the kralj Milutin and his Byzantine spouse at Gračanica (Fig. 1). In concluding that the basic sense of these paintings was the conferment of the *basileia*, I noted that, since coronation is an iconographical theme rich in overtones, there was no reason to exclude an allusion to the crown as a sign of immortality.[1]

One question which I did not raise in my discussion of these paintings was the possibility of an allusion to the crown as a sign of marriage. As is wellknown, the imposition of a crown is an important part of the marriage ceremony in the Byzantine rite, such that marriage is often referred to as στεφάνωμα, a word which corresponds closely enough to the modern Serbian *venčanje*[2]. Milutin took Simonida, the five-year-old daughter of the Byzantine emperor Andronicus II, as his fourth wife in 1299[3]. The marriage was intended to ratify a treaty, by which lands conquered by the Serbs in modern Macedonia were ceded to Milutin as Simonida's dowry. George Pachymeres, the Byzantine chronicler, commented sourly that Milutin had taken on Simonida not as a wife but as an estate-agent[4]. Nevertheless, Milutin was far from indifferent to the prestige which he obtained in marrying a Byzantine princess born in the purple. Obviously the painting at Gračanica, executed nearly a quarter of a century after the marriage, does not directly commemorate the event. On the other hand, given the importance of the dynastic alliance contracted, there may be an allusion to it in the paintings. For this reason it seems worth while returnig to the subject of coronation in

---

This article enters into a series of studies of triumphal and other themes deriving from Byzantine imperial imagery: *The coronation of a co-emperor in the Skylitzes matritensis*, Actes du 14e congrès international des études byzantines (1971), II, Bucarest 1975 (Cited: *Co-emperor*); *The iconographical sources for the coronation of Milutin and Simonida at Gračanica*, Symposium »L'art byzantin au commencement du 14e siècle«, Gračanica 1973 (cited: *Milutin & Simonida*); *The triumph of Saint Peter in the church of Saint Clement at Ohrid and the iconography of the triumph of the martyrs*, Zograf 5 (1974); *Raising on a shield in Byzantine iconography*, Revue des études byzantines 33 (1975); *The significance of unction in Byzantine iconography*, Byzantine and Modern Greek Studies 2 (1976); *The Dextrarum junctio of Lepcis Magna in relationship to the iconography of marriage* (Hommages Jean Lassus), Antiquités africaines 14 (1979) (cited: *Dextrarum junctio*). The first, fourth and fifth of these studies have been reprinted in my volume *Studies in Byzantine Iconography* (Variorum), London 1977.

[1] Walter, *Milutin and Simonida*, p. 183—200.

[2] The earliest recorded use of the word in this sense seems to be in the Letters of Theodore Studite (759—826), G.W.H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961, p. 1258. Previously, the word signified a crown of victory. So *Methodius of Olympus, Convivium Decem Virginum (Le Banquet)*, edited H. Musurillo, Sources chrétiennes 95, Paris 1963, p. 236 line 28 (=PG 18, 161a). Methodius was martyred in 311.

[3] M. Laskaris, *Vizantiske princeze u srednjevekovnoj Srbiji*, Belgrade 1926, p. 57—68; G. Ostrogorsky, *History of the Byzantine State* (2nd English edition), Oxford 1968, p. 489—490.

[4] G. Pachymeres, *De Andronico Palaeologo*, IV 6 (Bonn II, p. 286, line 3—4).

Fig. 1. Milutin and Simonida (Gračanica)

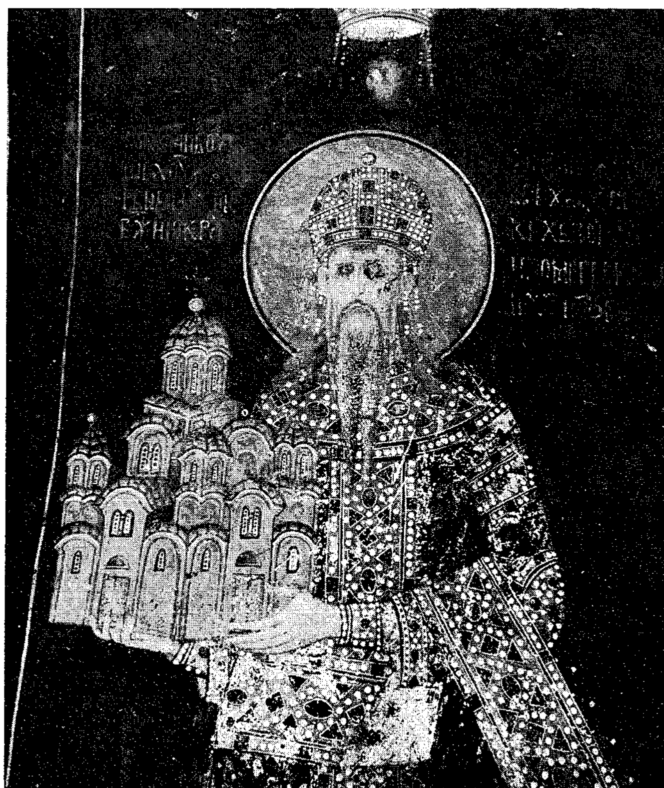






Fig. 2. Coin Romanus IV and Eudocia (Paris, Cabinet des médailles)

Byzantine iconography, but this time I propose to consider it from another angle. I propose first of all a brief consideration of marriage scenes in Antique, Early Christian and Byzantine art, with particular reference to the use of crowns. Next it seems advisable to turn to the use of crowns in the marriage rite and the significance attached to them. We shall then be in a position to study and interpret pictures in the Byzantine tradition, in which two spouses are crowned, and to decide whether we are entitled to see there an allusion, explicit or implicit, to marriage.

When I visited Professor Svetozar Radojčić for the last time only a few weeks before his untimely death, I had the privilege of discussing the theme of this article with him. I now dedicate the article to his memory.

I. THE WORKS OF ART

A considerable number of coins from the Roman period have survived, which were issued to commemorate a marriage[5]. Themes are represented upon them which are later taken up in Christian iconography: the *dextrarum junctio*, Juno Pronuba placing a hand on the shoulders of the two spouses, the marriage contract. However, coronation does not appear upon these coins. Moreover marriage issues become rare in the Christian epoch. One or two examples occur in the first centuries with a *dextrarum junctio*[6]. The unique example of a coinage issue upon which the spouses are crowned by Christ is that of Romanus IV Diogenes (1068—1071) and Eudocia[7] (Fig. 2). The portraits of the spouses may be represented on a Roman coin[8]. This theme recurs on other artefacts: sarcophagi, gilded glasses, rings and other objects, such as the Projecta casket, which were, presumably, destined to be wedding presents[9]. The same is true of the *dexrarum junctio*, which we also find on marriage belts.[10]

Coronation on objects commemorating a marriage seems to be introduced into iconography by Christians. We have a number of gilded glasses, upon which spouses are crowned by Christ[11] (Fig. 3). But saints may also be crowned, Peter and Paul most frequently[12]; moreover the married couple may also be represented with their children[13]. Sometimes the subject is more complicated as, for example, on the gilded glass in the Museo Kircheriano (Rome), where the couple join hands over an altar, while a crown »floats« between them[14]. The floating crown also figures on gilded glasses representing Saints Peter and Paul.[15]

Examples of gilded glasses upon which a putto is represented crowning are much rarer[16] (Fig. 4). Although it has been suggested that such glasses served as a model for the Christian theme of Christ crowning, I wonder whether, in fact, the opposite is not the case. Should not such an object as the gilded glass in the British Museum be associated rather with the pagan Renaissance, which produced a number of remarkable ivories?[17] One of these, which particularly concerns us here, is the diptych in Brescia, upon which two mythological couples are represented. Between Diana and Endymion stands a putto, holding crowns over their heads[18] (Fig. 5).

A unique object is the Rothschild cameo (dated about 335) (fig. 6). The emperor Constantius is represented with his spouse in the form of bust portraits[19]. What makes this

---

5 L. Reekmans, *La dextrarum iunctio dans l'iconographie romaine et paléochrétienne*, Bulletin de l'Institut historique belge de Rome 31 (1958), p. 32—37.

6 Walter, *Dextrarum junctio*, p. 271—283.

7 Cécile Morrisson, *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale, II*, Paris 1970, p. 649—650, pl. LXXXIX; Eadem, *De Nicéphore II Phocas à Romain IV Diogène*, Bulletin du club français de la médaille 42 (1974), p. 83—87. See below, p. 85, 91.

8 A. Rossbach, *Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler*, Leipzig 1971, p. 21. He cites examples from Augustus and Livia to Trajan and Plotina.

9 O. M. Dalton, *Catalogue of Early Christian Objects . . . in the British Museum*, London 1901, № 304, p. 61—64; H. Buschhausen, *Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare* (Wiener byzantinische Studien 9), Vienna 1971, B 7, p. 210—214, fig. 21—26.

10 E. H. Kantorowicz, *On the Golden Marriage Belt and the Marriage rings of the Dumbarton Oaks Collection*, Dumbarton Oaks Papers 14 (1960), p. 1—16; Walter, *Dextrarum junctio* p. 279—280 & fig. 8.

11 R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto anni della chiesa, III, Pitture non cimiteriali*, Prato 1876, p. 104—111, fig. 195 11,12; 196 4; 197 6; 198 1—3. Dalton, *op. cit.*, № 613, p. 121. C.R. Morey & G. Ferrari, *The Gold Glass Collection of the Vatican Library* (Catalogo del Museo Sacro IV), Vatican 1959.

12 Garrucci, *op. cit.*, fig. 181 1—6.

13 Garrucci, *op. cit.*, fig. 199 1—6.

14 Garrucci, *op. cit.*, fig. 195 11.

15 Garrucci, *op. cit.*, fig. 182 5.

16 Garrucci, *op. cit.*, 197 6; Dalton, *op. cit.* № 612, p. 121.

17 E. Kitzinger, *Early Medieval Art in the British Museum*, 1955 (second edition), p. 4—5; Idem, *Byzantine Art in the Making*, London 1977, p. 34—38.

18 W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, № 66, p. 43 (second edition 1976, p. 57), pl. 21. For a general discussion of these pagan diptychs, see H. Graeven, *Antike Diptychen*, Römische Mitteilungen 28 (1913), p. 198—304.

19 E. Coche de la Ferté, *Le camée Rothschild, un chef-d'oeuvre du 4ème siècle après J. C.*, Paris 1957. R. Delbrueck, *Die Consulardipty-*



Fig. 3. Gilded glass, Christ crowns spouses (London, British Museum)



Fig. 4. Gilded glass, putto crowns spouses (London, British Museum)

cameo particularly interesting for us is the type of crown which each of them is wearing. Delbrueck has suggested that these are not imperial diadems but marriage crowns and that, consequently, this cameo is to be associated with a marriage.

Several Byzantine ivories are known to us, upon which Christ is represented crowning an imperial couple. The most remarkable is that representing Romanus and Eudocia in the Cabinet des Médailles (Paris). The identity of this couple has been the object of controversy: are they Romanus II and Eudocia (959—963) or Romanus IV Diogenes and Eudocia (1068—1071)? (Fig. 7). Recently Dr Ioli Kalavrezou-Maxeiner has produced strong arguments, in favour of the latter couple[20] for whom, as we have noted, there exists a coinage issue with the same iconographical theme as well as lead seals[21]. Moreover they also figure, crowned by Christ, upon a silver reliquary in Moscow.[22]

The argument which has told most strongly against such an attribution is the existence, in the Musée de Cluny (Paris) of a similar ivory, dated 982/3, upon which Christ crowns Otto II and Theophanes[23]. This ivory, which for stylistic reasons, must be attributed to a Western rather than a Constantinopolitan workshop, nevertheless depends iconographically on a Byzantine model. Moreover, just as with the Romanus ivory, other minor artefacts may be associated with it, notably two medallia with the same iconographical theme[24]. If then we reject the early attribution of the Romanus ivory, such that it antedates that of Otto II, we must postulate in its place the existence of a lost 10th-century Byzantine prototype.

A final Byzantine ivory associated with an imperial couple is the coffer in the Palazzo Venezia (Rome)[25]. It is decorated with a series of scenes from the Life of David, among which is that of Saul giving his daughter to David as his wife. Saul pushes Michal to wards David, who joind both hands with her. On the same ivory an identified couple is twice represented, once being blessed by Christ, who places crowns on their heads, and once in *proskynesis*.

There exists one Byzantine enamel associated with a Byzantine imperial couple, in the Museum of Tiflis[26]. On this enamel, Christ is represented crowning Michael VII Dukas (1071—1078) and Maria. The inscription reads: »I crown Michael with Maria by my hand.« Recently Ioannes Spatharakis has identified the imperial couple crowned by Christ in the frontispiece to the Homilies of John Chrysostom, Paris. Coislin. 79, f. 1 (2bis)^{v}, as also being Michael VII and Maria rather than Nicephorus Botaniates and Maria.[27]



Fig. 5. Ivory, putto crowns Diana and Endymion (Museo Queriniana, Brescia)

Historical or mythological marriage-scenes occur on Greek vases. A crown or fillet is placed upon the bride's head, sometimes by Aphrodite[28]. A description exists of a lost picture of the Marriage of Alexander, in which Alexander presents a crown to his bride[29]. In the wellknown Roman paintings of wedding scenes, such as the Nozze Aldobrandini (Vatican Museum) or those in the House of the Mysteries at Pompeii, there is no coronation. However, in a painting formerly in the House of Meleager at Pompeii, now in the Museo Nazionale (Naples), Hymen is portrayed, wearing a crown and holding another in his hands[30] (Fig. 8).

It does not seem that Christian artists used these pictures as models for representing Old Testament and New Testament marriages. The *dextrarum junctio* is preferred for marriages in the 5th-century mosaics in Santa Maria Maggiore[31]. The illuminated manuscripts of the Octateuch use a variety of formulae, which do not, however, include coronation[32]. The most frequently represented Old Testament marriage is that of David and Michal. We have already seen that Saul pushes Michal towards David on the ivory casket in Palazzo Venezia. On the silver plate from Cyprus, the *dextrarum junctio* is used[33]. In the illuminated *Book of Kings*, Vatican. graec. 333, f. 24^{v}, Saul, seated on a throne, places his right arm around David and his left arm around Michal.[34]

The Psalter Vatican. graec. 752 contains two biographical series for David. In the first, f. 2^{e}, which serves as a kind of introduction to the Psalter and accompanies the Paschal tables, Saul is represented crowning David and Michal, but an inscription makes it clear that he is conferring the *basileia* upon them[35]. The second series, f. 449,

---

chen und verwandte Denkmäler, Berlin/Leipzig 1929, p. 258—260, pl. 66, and *Spätantike Kaiserporträts*, Berlin/Leipzig 1933, p. 206, pl. 105, had maintained that the emperor was Honorius, and that, in consequence, the cameo was executed about 398.

20 A. Goldschmidt & K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.—XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin 1934, № 34, p. 35. Their attribution to Romanus II was disputed by A.S. Keck & C.R. Morey in their review in the Art Bulletin 17 (1935), p. 398—400; it is apparently rejected by A. Volbach, *Les ivoires sculptés, de l'époque carolingienne au 13e siècle*, Cahiers de civilisation médiévale 1 (1958), p. 23. A. Grabar keeps an open mind, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936, p. 116, as does D. Talbot Rice, *Art byzantin*, Paris/Brussels 1959, № 97, p. 300. Ioli Kalavrezou-Maxeiner, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, Dumbarton Oaks Papers 31 (1977), p. 386—408.

21 See above, note 7. G. Zacos & A. Veglery, *Byzantine Lead Seals*, I, Basle 1972, № 93 a-d.

22 A. Grabar, *Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique*, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, I, Paris 1968, p. 446—63 (=Dumbarton Oaks Papers 5 1950); Ch. Walter, *St. Demetrius: The Myroblytos of Thessalonika*, Studies in Byzantine Iconography, London (Variorum) 1977, V p. 161—162 (=Eastern Churches Review 5 1973); *Искусство Византии в собраниях СССР* II, Moscow 1977, № 547, p. 85.

23 Goldschmidt & Weitzmann, *op. cit.*, II, № 85; P. E. Schramm & Florentine Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, Munich 1962, № 73, p. 144, pl. 73.

24 One in the National Museum, Helsinki, the other, now lost, formerly in a private collection in Leningrad. Schramm & Müterich, *op. cit.*, № 74, p. 144.

25 Goldschmidt & Weitzmann, *op. cit.*, I, № 123, p. 63, pl. LXX.

26 Ch. Amiranachvili, *Les émaux de Géorgie*, Paris 1962, p. 100; Kl. Wessel, *Die byzantinische Kleinkunst*, Recklinghausen 1967, № 38, p. 117—121.

27 I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1971, p. 107—118, fig. 70.

28 V. Magnien, *Le mariage chez les Grecs anciens, L'initiation nuptiale*, L'Antiquité classique 5 (1936), p. 115—138, especially p. 122.

29 *Ibidem*, p. 127.

30 *ibidem*, p. 129; K. Schefold, *Die Wände Pompejis, Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*, Berlin 1957, p. 112. Reproduction: S. Reinach, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris 1922, p. 68.

31 B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, p. 69—70, 80—81; pl. 50; Walter, *Dextrarum junctio*, p. 280—282.

32 In Vatican. graec. 746 and 747 the usual formulae are: presentation of the spouses, dextrarum junctio and the wedding feast.

33 *Wealth of the Roman World* (catalogue of exhibition, British Museum, 1977) edited by J. Kent & S. Painter, London 1977, № 180, p. 105; Walter, *Dextrarum junctio*, p. 280.

34 J. Lassus, *L'illustration du Livre des Rois*, Paris 1973, p. 54.

35 E. De Wald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint III, Psalms and Odes 2, Vaticanus graecus 752*, Princeton 1942, p. 4, pl. IV.



Fig. 6. Cameo, Constantius and spouse (Rothschild collection, Paris)

accompanies the apocryphal Psalm 151. Here two scenes of coronation occur. In the first, which belongs to the iconography of crowning co-emperors, David is represented, without Michal, receiving a crown from Saul. The inscription makes it clear that he is being crowned to the *basileia*. However, in the second example, which resembles closely the scene on the Romanus ivory, Saul crowns both David and Michal. The inscription, in part effaced, seems to refer to I Kings 18, 27: Saul blessing David with his daughter[36].

New Testament marriage scenes illustrate Lives of Saints Joachim and Anna, or Saint Joseph and the Virgin. An accolade is usually preferred for Joachim and Anna, although, in one case, we may have a representation of the High Priest placing an arm around each of the two spouses[37]. An apocryphal scene, interpolated in the Laurentian Gospels, Florence Laur. Plut. VI 23, f. 5v, shows Zacharias pointing out Mary, who stands to the right, to Joseph[38]. So far as I know, coronation is not used in these apocryphal Lives. On the other hand, on at least four occasions, the artist has represented the two spouses at the Cana wedding feast wearing crowns[39] (Fig. 10).

Other Byzantine illuminated manuscripts with marriage scenes are the Barlaam and Joasaph, Paris. graec. 1128, the Epithalamion Vatican. graec. 1851 and the Skylitzes matritensis (Fig. 11). On f. 86 of the Paris Barlaam, illustrating the account of the rich young man who accepts a poor bride, a personage wearing an unusual style of scarf places crowns on the heads of the spouses[40]. The corresponding passage is not illustrated in Athos Iviron 463, f. 47v, with a coronation, while, in other Byzantine manuscripts of Barlaam and Joasaph, this passage is not illustrated

[36] *Ibidem*, p. 41, pl. LIII; Walter, *Co-emperor*, p. 457 note 18.

[37] I tentatively suggest this alternative interpretation of a fresco in the chapel of Saints Joachim and Anna at Kizil Çukur (Çavuşin) in Cappadocia, although Nicole and M. Thierry (*Eglise de Kizil-Tchoukour chapelle iconoclaste, chapelle de Joachim et d'Anne*, Monuments et Mémoires 50 (1958), p. 126—128) and A. Grabar (*Christian Iconography, A Study of Its Origins*, London 1969, p. 129) interpret this scene rather as Anne pregnant, supported by two attendants.

[38] Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident* I, Brussel 1964, p. 167—168, 193, fig. 95; Tania Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, Paris 1971, fig. 10.

[39] Athos Iviron 5, f. 363v (V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, fig. 379; *The Treasures of Mount Athos* II, Athens 1975, pl. 38); Vienna, Library of Mechitharist Congregation, cod. 242, f. 191v (Heide and H. Buschhausen, *Die illuminierten armenischen Handschriften der Mechitharisten-Congregation in Wien*, Vienna 1976, p. 37, fig. 63); St Nicolas, Ljuboten (G. Millet and Tania Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie* IV, Paris 1969, fig. 7—8); St Nicolas Orphanos, Thessaloniki (A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Athens 1964, fig. 91, 92, 178).

[40] Sirarpie Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937, p. 79—82, fig. 287.

Fig. 7.
Ivory, Romanus and Eudocia (Cabinet de médailles, Paris)



at all[41]. The Epithalamion contains a unique narrative series of miniatures illustrating the coming of the bride to Constantinople and her presentation. However no scene of coronation figures in the series.[42]

[41] *Ibidem*, fig. 26. Text: Migne PG *96*, 1004c—1008a.
[42] Spatharakis, *The Portrait* (op. cit. note 27), p. 210—230, fig. 158—173.

We have left till last the richest source of documentation for crowns in marriage iconography. The Skylitzes matritensis has nine illustrated accounts of a wedding; in four cases the miniature represents a coronation. We will describe first the coronation scenes (Fig. 12). On f. 53v, a bishop places crowns on the heads of Theophobus and the sister of the

Fig. 8. *Wall-painting, Hymen, House of Meleager, Pompeii (Museo Nazionale, Naples)*





Fig. 10. *Miniature, Marriage at Cana (Mount Athos, Iviron)*

emperor Theophilus (829—842)[43]. The inscription reads: »Theophobus is made a patrician and honoured with the emperor's sister«. On f. 125, a bishop crowns Constantine VII and Helen, the daughter of Romanus[44] (Fig. 13). Their marriage took place in 919. The text refers to two separate events, the giving in marriage and their coronation by the patriarch Nicolas. The miniature follows the allusion to coronation, but the epigraph accompanying it refers to marriage. Like the next two examples, it is not due to a Byzantine copyist. On f. 185, a personage, who apparently wears no omophorion, places crowns on the heads of Asotes and the daughter of Samuel of Bulgaria. The epigraphs refer to Samuel and to marriage[45]. Finally, on f. 198ᵛ, a bishop crowns Romanus III Argyropoulos (1028—1033) and Zoë[46]. The inscription refers to marriage and coronation as emperor.

[43] S. C. Estopañan, *Skyllitzes Matritensis*, Barcelona/Madrid, 1965 (cited hereinafter: Estopañan) № 133, p. 80—81; *Ioannis Scylitzae, Synopsis Historiarum*, edited I. Thurn, Berlin/New York 1973 (cited hereinafter: Scylitzes), p. 67 (=Bonn, p. 120). N. Wilson, *The Madrid Scylitzes*, Scrittura e civiltà 2 (1978), p. 209—219, argues in favour of a date around 1160 for this manuscript.

[44] Estopañan, № 305, p. 132—133; Scylitzes, p. 209 (=Bonn, p. 293).

[45] Estopañan, № 481; Scylitzes, p. 342 (=Bonn, p. 451).

[46] Estopañan, № 491; Scylitzes, p. 374 (=Bonn p. 485).

Fig. 9. *Miniature, David and Michal crowned by Saul (Vatican Library)*



We turn now to the miniatures in which a coronation is not represented. On f. 87ᵛ, the Byzantine copyist has represented Basil with Eudocia Ingerina[47]. Their marriage took place about 865. Basil, his head uncovered, but with an evident badge of nobility on his vestments, stands beside Eudocia, who is wearing imperial dress and crowned. A personage stands to her left with his hands on her shoulder. To the right are two priests who make a gesture of blessing. According to the text, Basil is honoured with the patriciate and allied to his wife. The epigraph refers to Basil, crowning and his wife. On f. 129, a bishop blesses Stephen, the son of Romanus Lecapenus and Anna, the daughter of Gabalas[48]. The scene is set in a church; both spouses wear crowns and imperial dress; the artist, however, was not Byzantine. The text specifies how the crown of marriage and the diadem of *basileia* were conferred at the same time upon Anna; the epigraph refers to marriage and crowning. On f. 130ᵛ a bishop blesses Romanus II and Eudocia, daughter of Hugh of France[49]. They are imperially dressed and wear crowns; an epigraph refers to marriage. On f. 206ᵛ, Michael IV (1034—1040) is represented being blessed by the patriarch Alexius[50]. They wear imperial dress, make the gesture of *dextrarum junctio* (the only time in this manuscript) and stand before a veil. Members of the entourage hold lamps[51]. The epigraph refers simply to the beginning of the reign of Michael, son of John the Orphanotrophus of the Paphlagonians.

Finally we have two miniatures on f. 222[52]. They illustrate the accession of Constantine IX (1042) (Fig. 14). In the first miniature, Constantine is shown wearing a crown and standing at the altar; behind him is Zoë, also crowned, while another personage may be placing a hand on her shoulder. The officiating priest stands on the other side of

[47] Estopañan, № 221; Scylitzes, p. 127 (=Bonn, p. 198).

[48] Estopañan, № 321; Scylitzes, p. 228 (=Bonn, p. 315).

[49] Estopañan, № 325; Scylitzes, p. 231 (=Bonn, p. 319).

[50] Estopañan, № 511; Scylitzes, p. 391 (=Bonn, p. 505).

[51] The use of a veil in marriage ceremonial, particularly for the bride is well attested in Western sources (R. Metz, *La consécration des vierges dans l'Eglise romaine*, Paris 1954, Appendice I, Le rituel de mariage, p. 358, 359, 383, 406, 408; P. Jounel, *La liturgie romaine du mariage*, La Maison-Dieu 50 (1957), p. 37). For Byzantine use it is less clear. L. Bréhier (*La civilisation byzantine* III, Paris 1950, p. 8) speaks of the paranymph hold a cloth over the head of the imperial couple during the marriage ceremony, but gives no adequate reference to the sources. G. Schlumberger (*L'épopée byzantine à la fin du 10ᵉ siècle* I, Paris 1896, p. 79) tells an extraordinary story of John I Tzimisces being wrapped in the Virgin's maphorion on the occasion of his marriage, but he too gives no adequate reference to the sources. Unfortunately subsequent writers have repeated what these two distinguished scholars had said, without control. For lamps, the sources are clearer. The practice of carrying lamps at a wedding must go back to Jewish usage (compare the parable of the Wise and Foolish Virgins, Matthew 25, 1—13); it is mentioned by Symeon of Thessaloniki (*De Matrimonio*, PG 155, 509).

[52] Estopañan, № 548—549; Scylitzes, p. 422 (=Bonn, p. 542).

the altar. In the next scene, a crown is placed on the head of Constantine only (Zoë was, of course, already invested with the basileia). The epigraph »marriage« has been incorrectly placed beside the second miniature, instead of properly beside the first.

Thus — to sum up briefly — coronation does not seem to figure in the Roman imperial iconography of marriage. On the other hand, crowns are found, particularly in mythological scenes, on Greek vases and in wallpaintings, although these are generally known only from descriptions. When they first appear in the Christian repertory, crowns are attributed both to saints and martyrs and to married couples. When a Byzantine imperial couple is crowned, it is not at once evident whether the scene refers to their marriage or to the conferment of the *basileia.* It is necessary to have resort to the context or to an inscription to be sure. The same is true of miniatures of David and Michal. Only in some miniatures of marriage in the Skylitzes matritensis and in one miniature illustrating the Paris Barlaam and Joasaph do we find certain examples of the use of crowns in marriage ceremonial. Finally we find an occasional echo of this use in representations of the Cana Miracle.

We must now ask what significance was attached to these crowns, firts in Antiquity and then in the Early Christian and Byzantine epochs.

II. THE USE OF CROWNS IN MARRIAGE RITES

Just as it is sometimes impossible to distinguish the crown from the diadem, so there is a possibility of confusing the crown and the garland[53]. Garlands were used at many kinds of festivity; they were not only worn but carried in the hand or used to decorate walls and doors. Thus, on the occasion of a wedding in Ancient Greece, the house of the bride's father was covered with garlands and wreathes of myrtle[54]. At the wedding, which seems to have been more a family celebration than a civic ceremony, the bride and bridegroom wore crowns, which they exchanged[55]. The crown figured in mythological weddings; for example, Dionysius took Ariadne's crown and placed it in the sky, where it became a star[56]. This reminds us that, in Antiquity, wedding festivities had much in common with the Bacchanal. Consequently we can understand why a number of the Early Fathers of the Church, not only Tertullian who disapproved of crowns in general, discouraged Christians from celebrating their marriage with such festivities.[57]

Marriage in Roman use, from the 2nd century at least, was regarded as a civil event. The marriage of the Roman couple was assimilated to that of the emperor and his spouse. They were required to offer sacrifice before the statues of the emperor and empress, *ob insignem eorum concordiam*[58]. However, coronation did not figure in this ceremony.

Our first references to it are in the 4th and 5th centuries. According to Gregory of Nazianzus, it was the rôle of the parents to place a crown on the bride's head[59]. In the texts of John Chrysostom, it is not mentioned who imposes the crown, although it is quite clear what meaning is attributed to it[60]. The crown, for John Chrysostom, is the reward given to those who have triumphed over the flesh and maintained their virginity until marriage. This moral triumph, like that of the monk, who reaches the summit of the Heavenly Ladder of virtues, derives from Saint Paul's comparison of the Christian athlete striving for an imperishable crown with the ordinary athlete in the stadium[61]. Byzantine theology consistently attributes the same meaning to the marriage crown. The canonist Nicetas of Thessaloniki maintained, in the 11th century, that no crown should be imposed at a second marriage since it was a sign of virginity[62].



Fig. 12. Miniature, Marriage of Theophobus and emperor's sister (Biblioteca nacional, Madrid)



Fig. 11. Miniature, Marriage of rich man and poor maiden (Bibliothèque Nationale, Paris)

---

53 Walter, *Milutin and Simonida*, p. 185—198; K. Baus, *Der Kranz in Antike und Christentum* (Theophaneia 2), Bonn 1940, especially p. 93—112; R. Turcan, *Les guirlandes dans l'Antiquité classique*, Jahrbuch für Antike und Christentum 14 (1971), p. 92—139.

54 *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* 3 (Paris 1904), ed. C. Daremberg and E. Saglio, 1648—1649 (Matrimonium).

55 Magnien, *art. cit.* (note 28), p. 128.

56 *Ibidem*, p. 128.

57 J. Schrijnen, *La couronne nuptiale dans l'antiquité chrétienne*, Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole française de Rome 31 (1911), p. 309—319; Baus, *op. cit.* (note 53), p. 98—99.

58 Walter, *Dextrarum junctio*, p. 276.

59 Gregory of Nazianzus, *Letter 231*, PG *37*, 373; L. Anné, *Les rites des fiançailles et la donation pour cause de mariage sous le bas-empire*, Louvain 1941, p. 156, who points out that it is not clear that this »coronation« forms part of the marriage ritual.

60 John Chrysostom, *Homily 9 on I Timothy 2*, PG *62*, 546.

61 *I Corinthians 9*, 24—25; Walter, *Milutin and Simonida*, p. 189—190.

62 А. Павлов, *Сборникъ неизданныхъ памятниковъ византийскаго церковнаго права*, Ст Петерсбург 1898, p. 30.



Fig. 13. Miniature, Marriage of Constantine VII (Idem)



Fig. 14. Miniature, Marriage of Michael IV (Idem)

Symeon of Thessaloniki says, in the 15th century, that the crown is worn by virgins and by the pure.[63]

A confirmation of the early use of crowns by Christians is to be found in the 5th-century Syro-Roman Lawbook. The author, when treating unwritten marriages, says that it is sufficient that the brides give their free consent, and »let them be crowned with the glorious crown of virginity«. He does not, however, say who imposed the crowns. Nor is this clear in the Reply of Pope Nicolas I to the Bulgarians in 866. He says that the crowns were to be kept in the church, and, after the marriage rite, the couple left the church wearing crowns on their heads[65]. Only in the 10th-century Euchologia is the coronation of the bride and bridegroom by the officiating priest specifically mentioned[66]. From then on, the imposition of crowns in marriage is regularly attributed to the officiating priest in Euchologia.[67]

Our frist detailed accounts of a Christian marriage ceremony occur in chronicles. The 7th-century writer Theophylact Simocatta describes the marriage of the emperor Maurice (583—602)[68]. The patriarch joined the hands of the emperor and empress, pronounced the nuptial blessing and placed the nuptial crown upon their heads. Then he celebrated the eucharistic liturgy and gave holy communion to the spouses. This is, of course, an imperial ceremony. However, for the actual solemnization of the marriage, it corresponds to the ceremony current for less exalted personages, which was, indeed, to be extended to all classes of society[69]. The only difference for the solemnization of an imperial marriage was that the patriarch normally presided, and this in a palatine church — first in that of St Stephen, built by the empress Pulcheria in 428 but later in that of the Virgin of the Pharos, near the Chrysotriklinos, from the time of Leo VI (886—912).[70]

However, an imperial wedding was the occasion of other festivities besides the church ceremony, of which Constantine Porphyrogenitus gives us an account in his Book of Ceremonies. Unfortunately he begins only at the moment where the church ceremony ends, saying that the imperial couple left the church where they had been married wearing crowns[71]. He also records the acclamations prescribed for the occasion which include an allusion to coronation[72]. Other accounts, for example the Epithalamion for an unknown emperor and that in the History of John Cantacuzenus, tell us virtually nothing of the imposition of nuptial crowns.[73]

---

63 *De Matrimonio*, PG 155, 505—508. But see also Theodore Studite (759—826), *Letters* I 50, PG 99, 1092—1093.

64 K. G. Bruns and E. Sachau, *Syrisch-Römisches Rechtsbuch aus dem fünften Jahrhundert*, Leipzig 1880, p. 23, 26—27, 52—53, 59, 94, 128; H. J. Wolff, *Written and Unwritten Marriages in Hellenistic and Postclassical Law*, Haverford (Pennsylvania) 1939, p. 83—84; W. Selb, *Zur Bedeutung des Syrisch-Römisches Rechtsbuch*, 1964.

65 Nicolas I, *Responsa ad Bulgarorum Consulta*, PL 119, 979—980; Metz, *op. cit.* (note 51), p. 384.

66 A. Dmitrievsky, *Описание литургическихъ рукописей II*, Εὐχολόγια, Kiev 1901, p. 4 (Sinaït. 957, f. 22v), p. 30 (Sinaït 958, f. 78v), etc.; cf. J. Ebersolt, *Etudes sur la vie publique et privée de la cour byzantine*, Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines, Paris 1917— 1951, p. 31. See also (inferior editions), J. Goar, Εὐχολόγιον, Paris 1647, p. 385—390; P. Trempelas, Μικρὸν Εὐχολόγιον I, 1950, p. 23—25, p. 55—59.

67 Basic studies: J. Zhishman, *Das Eherecht der orientalischen Kirche*, Vienna 1864, especially p. 156—160, p. 692—695; N. Politis, Γαμήλια σύμβολα, Λαογραφικὰ σύμμεικτα β' (Δημοσιεύματα λαογραφικοῦ ἀρχείου 2). Athens 1921, especially p. 228—236 (summary in German in Jahrbuch für Liturgiewissenschaft 5 (1925), p. 208—209); M. Jugie, *Theologia Dogmatica Christianorum Orientalium* III, Paris 1930, especially p. 441—473; Ph. Koukoules, Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός IV, Athens 1951, p. 70—147.

68 Theophylact Simocatta, *Historia* I 10, edited De Boor, p. 57 (=Bonn, p. 51); Anné, *op. cit.* (note 59), p. 157.

69 Rescript of Alexius Comnene I (1095) to the effect that the marriage of slaves must also be blessed by a priest, F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches* II, Munich/Berlin 1925, № 1177, p. 43; text, Rhalli-Potli, Syntagma II, p. 500 (=K. Zachariä von Lingenthal, *Jus Graeco-Romanum III*, Leipzig 1857, p. 404).

70 Constantine Porphyrogenitus, *De cerimoniis* 48 (39) & 50(41), edited A. Vogt, Paris 1939, p. 6—10, 16—23 (=Reiske, Bonn I, p. 196—202, 207—216). For the churches, R. Janin, *Les églises et les monastères (La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin)*, Paris 1969 (second edition), p. 473 (St Stephen), p. 232 (Pharos).

71 Vogt, *ed. cit.*, II, p. 6 (=Reiske, Bonn I, p. 196—197).

72 *De cerimoniis* 91(82), Vogt, *ed. cit.* II, p. 181 (=Reiske, Bonn I, p. 380; P. Maas, *Metrische Akklamationen der Byzantiner*, Byzantinische Zeitschrift 21 (1912), p. 40.

73 J. Strzygowski, *Das Epithalamion des Paläologen Andronikos* II, Byzantinische Zeitschrift 10 (1901), p. 546—567; S. Papademetrios, Ὁ ἐπιθαλάμιος Ἀνδρονίκου II του Παλαιολόγου, Byzantinische Zeitschrift 11 (1902), p. 452—460; H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, p. 26; Spatharakis, *op. cit.* (note 42). John Cantacuzenus, *Historia* I 41, Bonn I, p. 196—204.

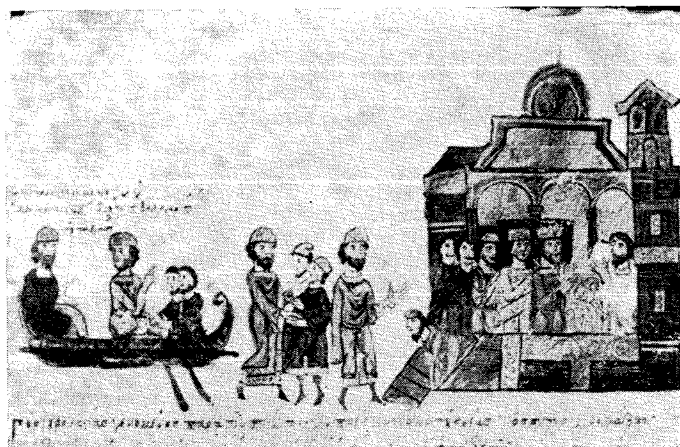


Fig. 15. a) Marriage of Constantine IX
b) Coronation of Constantine IX



One reason for this lacuna is the fact that coronation to mark the conferment of the *basileia* was often closely associated with the imposition of nuptial crowns. For example Heraclius (610—641) and Eudocia were crowned and married the same day[74]. The same is true for several of the marriages recounted by Skylitzes, to which we have already alluded. Generally, it seems, especially in the case of the bride, the *basileia* was conferred before marriage[75]. This was necessary, in order that she should be worthy of her imperial husband. But, equally, Theophobus and Basil are made patricians before receiving an imperial bride in marriage. This is not, however, the case, it seems, for Constantine VII and Romanus III, who were both married to their respective imperial bride before receiving the *basileia.* This was, no doubt, because it was their marriage which gave them the title to be crowned and to reign as emperor.

Thus, to conclude, coronation seems, in Antiquity, to have had a mainly festal significance. The crown is closer to a garland than a diadem. Its conferment, or the exchange of crowns, does not constitute the marriage. However, since the crown had associations with pagan rites, Christians were advised to refrain from wearing them at their wedding celebrations. It is not clear whether there was, in fact, a total cessation in the use of crowns. They were certainly used by Christians in the 4th century, but with a triumphal significance, which they keep throughout the Byzantine epoch. Moreover, as the solemnization of marriages became exclusively the responsibility of the Church, it became customary for a member of the clergy to impose the crowns. In the case of imperial couples, this was normally the patriarch himself. But imperial weddings, often contracted for political or dynastic reasons were closely associated with the *basileia*. Therefore, we have to ask whether certain representations of the coronation of an imperial couple refer primarily to their marriage or to the conferment of the *basileia.*

III. THE SIGNIFICANCE OF CROWNS IN MARRIAGE ICONOGRAPHY

The marriage crowns on gilded glasses have only a symbolical significance. We cannot affirm that they refer directly to a ceremony, any more than do the crowns offered to saints and martyrs, whether, again, on gilded glasses, or in monumental apse decorations. On the other hand, it is more difficult to be precise about the crowns offer by a putto to Diana and Endymion. Either this is a »retake« of the Christian motif, or it is to be associated with the picture of Hymen wearing and holding a crown. In this case the crown would be an attribute of the god of love.

The cameo of Honorius is too early for us to see here a precise allusion to the triumphal crowns of Christian marriage ritual. If, as is possible, this cameo was made to commemorate his marriage, then we must suppose that the crowns are part of the festal dress of the imperial couple. In the Skylitzes miniatures where the imposition of a crown is definitely intended to signify the solemnization of a marriage, there does not seem to be any specific distinction between the crowns conferred and the diadems worn by emperors in other miniatures.

In the cases of the marriage of Constantine VII with Helen and of Samuel the Bulgar with Asotes, there is no problem of interpretation, the more so that in the former case the word γάμος is inscribed by the scene. However, when the rite is represented frontally, as is the case with the marriage of Theophobus with the sister of the emperor Theophilus, we seem to be close to the model used for the ivory of Romanus — and Eudocia, as well as to the miniature of David and Michal in Vatican. graec. 752. Now, with regard to the Romanus ivory, Dr Iola Kalavrezou-Maxeiner has recently rejected the notion that it represents the blessing of their marriage by Christ.

»Obviously«, she writes, »The notion of marriage is there, as it is with all coronations of couples, but it can be shown that marriage is less important as a theme in these representations than the imperial legal status conferred by the coronation.«[76]

There is no need to repeat Dr Kalavrezou-Maxeiner's arguments here in detail. It suffices to recall that the theme of coronation was used plentifully by Romanus IV and Eudocia on works which are certainly to be attributed to them. The aim was to present Romanus IV, who owed his position to his marriage with Eudocia, as a legitimate ruler, not a usurper, while Eudocia maintained the position which she had enjoyed under Romanus's predecessor Constantine X. These arguments help to explain our two miniatures. In each case, a man of humble social origins is represented as ennobled and married to a royal princess. Theophobus is made a patrician before marrying the emperor's sister, while David, a shepherd-boy, marries Saul's daughter and, in due course, succeeds him as king of Israël. Thus, although the artist had already represented David's coronation as co-emperor, he nevertheless used for David's marriage a model, which was associated more particularly with the conferment of *basileia.*

I am now in a position to add a precision to what I said earlier, on the occasion of the Symposium at Gračanica in 1973, about the double coronation of Milutin and Simonida. As in the imperial Byzantine pictures, the theme of *basileia* is predominant. However, while Milutin in no way owed his title to reign to his marriage with Simonida, except over the territories ceded to him as her dowry, nevertheless, in contracting this marriage, he was in the same position as David marrying Michal or Theophobus marrying the sister of the emperor Theophilus. A person of humbler social origins was being allied with an imperial bride. Thus, the painting of Milutin and Simonida at Gračanica should be more particularly associated with the group of representations of Christ crowning Romanus IV and Eudocia.

In conclusion, a few words about the relationship of marriage crowns to other coronation themes in iconography might well be appropriate. We may distinguish, in Antiquity, between the festive garland, the triumphal crown and the imperial diadem. Roman rulers receive triumphal crowns, and, in due course, this crown becomes combined with the imperial diadem, such that coronation, in Byzantine iconography, has the primary significance of conferment of the *basileia*; this is to be understood as a capacity rather than as a title to rule. In Christian religious iconography, the crown retains its triumphal sense and is used in a variety of contexts: the triumph of Christ over death, of the martyr over his persecutors, of the monk over his sinful proclivities. The garland, whose festive sense is evident in representations of weddings and Bacchanals, seems to disappear in the Christian era. In Christian tradition it becomes a triumphal crown and thus persists, both in liturgical use and in art. However, the possibility remains open of using the crown or diadem in iconography with a primary and with a subordinate significance. This seems to be what has happened in the group of pictures which I have associated more particularly with that of Milutin and Simonida. Dr Kalavrezou-Maxeiner has pointed out that the issue of coins by Romanus IV and Eudocia on which they are represented being crowned is not strictly a marriage issue, because it was the principal issue of their reign. Their marriage alliance was the basis of government at Constantinople. If Milutin, in his old age, had himself represented, along with Simonida, being crowned by angels, might this not be in order to recall to the turbulent Serbian nobility that his alliance with an imperial princess placed him in a caste far superior to theirs?

---

74 Theophanes, *Chronographia*, De Boor, p. 299 (=Bonn, p. 461).

75 Ebersolt, *op. cit.* (note 66), p. 29.

76 Kalavrezou-Maxeiner, *art. cit.* (note 20), p. 394—397.

Fortitudo

André Xyngopulos

Le manuscrit gr. 36 de la Bibliothèque Nationale de Paris fut écrit sur papier vers la fin du XIVe ou le commencement du XVe siècle. Son contenu est assez varié. Sa plus grande partie contient des extraits des ouvrages composés par les médecins de l'Antiquité (surtout Hippocrate) et de l'époque byzantine. A côté de ces textes on trouve des ouvrages techniques. Mais on y trouve aussi des textes bibliques: les Proverbes de Salomon, le Livre de la Sagesse, Le Cantique des Cantiques et d'autres[1]. Le manuscrit contient aussi sept miniatures en pleine page[2]. Elles sont l'oeuvre du moine Nicodème dont le portrait minuscule se trouve dans la miniature du f. 163v. Une de ces miniatures fait l'objet de la présente petite étude. Cette peinture occupe le f. 94v.

On y voit une figure juvénile aux cheveux bouclés portant une longue tunique avec ceinture et un manteau flottant. Un petit bouclier est attaché à son bras droit. La figure terrasse un lion en posant son pied droit sur le dos de la bête et lui ouvrant le gueule avec ses deux mains. Sur la terre des petits arbustes. La composition se trouve dans un cercle. (Fig. 1)

Tous ceux qui ont parlé de cette miniature ont donné divers noms à cette figure. Bordier parle »d'un guerrier«[3]. Les auteurs du très intéressant Catalogue des manuscrits historiés grecs et de la France médiévale exposés dans la Bibliothèque Nationale de Paris en 1958 caractérisent cette figure assez vaguement comme »un guerrier dérivé du Gilgamesh assyrien et du Samson biblique«[4]. L'identification de notre figure avec Samson doit être éliminée, car le héros a tué le lion quant il portait sa longue chevelure dans laquelle se trouvait sa force surhumaine, comme il l'a dit lui même[5]. Et en effet dans l'iconographie byzantine[6]

1 Un catalogue des textes contenus dans le manuscrit est donné dans: H. Omont, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1886, p. 6.

2 J'ai préparé une longue étude de ces miniatures qui sera publiée prochainement.

3 H. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1883, p. 264.

4 Bibliothèque Nationale. *Byzance et la France médiévale*. Paris 1958, p. 40, № 66.

5 Juges, 16. 17.

6 Quelques exemples dans Cahiers Archéologiques, XX, 1970, p. 95, fig. 28—30.

Fig. 1. Parisinus gr. 36, f. 94v.



Fig. 2. Venise. St-Marc. Mosaïque de la coupole centrale



ainsi que dans l'iconographie occidentale[7] le héros, quand il fait son exploit, porte sa longue chevelure.

Mais nous trouvons dans la Bible encore un héros qui a tué un lion et un ours. C'est David qui dans sa jeunesse »faisait paître les brebis de son père«[8]. L'iconographie chrétienne et byzantine a représenté ces épisodes de la vie de David dès le VI[e] siècle[9] et dans le Psautier 139 de la Bibliothèque Nationale de Paris (Voir note 13). Plus tard encore dans le Psautier de l'empereur Basile II dans la Bibliothèque Marcienne (Marc. 17) à Venise[10].

Cependant une mosaïque de la coupole centrale dans l'église de Saint-Marc de Venise fait rejeter toutes ces suppositions sur la représentation d'un héros biblique dans la miniature que nous étudions, pour la bonne raison que la figure qui tue le lion n'est pas un homme, mais une femme. Elle est la personnification de la force du corps humain, comme nous explique l'inscription latine à côté: FORTITUDO[11]. (Fig. 2).

Les personnifications des vertus sont très fréquentes, comme on le sait, sur les façades des grandes cathédrales gothiques de l'Occident, surtout en France[12].

La miniature que nous étudions présente un caractère, un style, qui paraît copié d'un prototype occidental. Mais en même temps, elle montre d'une manière très claire une parenté évidente avec les deux plats d'argent de Chypre qui représentent David tuant le lion que nous avons mentionnés plus haut (voir note 9). Sur ces plats est encore vivante la vieille tradition hellénistique.

En revenant à la mosaïque de Saint-Marc nous constatons une différence entre elle et la miniature qui nous intéresse. Dans la mosaïque le lion attaque la femme tandis que dans notre miniature la femme a déjà abattu la bête. Cette différence n'est pas difficile à expliquer. Le peintre de notre miniature continue la vieille tradition hellénistique tandis que le mosaïste de San-Marco a resserré la scène.

La vieille tradition hellénistique des personnifications continua d'exister dans l'iconographie byzantine. Parmi d'autres exemples je me borne a citer la miniature bien connue du Psautier No 139 de la Bibliothèque Nationale de Paris qui représente David luttant contre le lion. A côté du jeune héros on voit ΙΣΧΥΣ (Force) aux formes athlétiques d'une virago aidant David dans sa lutte[13].

Il n'est pas lieu d'examiner ici le sujet des personnifications dans l'art byzantin qui ont changé de caractère après la Querelle des images, sujet qui nous obligerait de nous écarter du thème de la présente petite étude.

---

[7] P. ex. la lipsanothèque au Monastère de St-Foy à Conques: A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris 1968, III, pl. 118 et I, p. 449.

[8] I Samuel, 17. 34 sq.

[9] Comme p. ex. sur les deux plats de Chypre: O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, p. 98 et 99, fig. 57 et 59.

[10] Fig. dans G. Schlumberger, *L'Epopée byzantine*, II, p. 161.

[11] Fig. dans O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970, p. 141, fig. 148. Une copie de cette mosaïque se trouve parmi les reliefs de l'arc de la porte centrale de l'église. *Ibidem*, p. 141, fig. 149.

[12] E. Mâle, *L'art religieux du XIII[e] siècle en France*, 6e éd. Paris 1925, 99 sq.; K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Freiburg im Breisgau 1928, 15, 156 sq.

[13] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929, pl. II.